

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(НИУ «БелГУ»)**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ И ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЯ

**Специфика музыкального искусства Древнего Рима: влияние
эллинистической традиции**

Дипломная работа
студентки заочной формы обучения
специальности 050401.65 История
6 курса группы 02031051
Богомаз Екатерины Евгеньевны

Научный руководитель:
канд. ист. наук, доцент
Литовченко Е.В.

Рецензент:
канд. ист. наук, доцент
Онопrienко И.Г.

БЕЛГОРОД 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО РИМА.....	15
1.1. Эллинистическая философия как база для развития теоретических основ музыкального искусства.....	15
1.2. Систематизация научных знаний в области музыкального искусства древнеримскими философами.....	26
ГЛАВА II. ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕГО РИМА.....	37
2.1. Влияние эллинистической традиции на становление и развитие музыкальной культуры Древнего Рима.....	37
2.2. Особенности римской музыкальной культуры.....	42
ГЛАВА III. УСТРОЙСТВО И НАЗНАЧЕНИЕ РИМСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСТРУМЕНТОВ.....	56
3.1. Струнные музыкальные инструменты.....	56
3.2. Духовые музыкальные инструменты.....	63
3.3. Ударные музыкальные инструменты.....	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	72
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	75

ВВЕДЕНИЕ

Темой нашего исследования является: специфика музыкального искусства Древнего Рима: влияние эллинистической традиции.

Актуальность исследования определяется тем, что философское постижение исторического хода развития музыки как вида искусства и эволюции взглядов на неё позволяет проанализировать цикличность его развития, иерархию музыкальных ценностей, а также, сделав проекцию на музыкальную культуру современного мира, глубже познать основные законы музыкального бытия. Несмотря на то, что до нас не дошли музыкальные произведения, музыка занимает важное место в суждениях древних философов, что указывает на то, что эта часть искусства играла значительную роль в жизни общества, мы смело можно утверждать, что она являлась чем-то особенным, магическим и важным.

Философское осмысление сущности музыки как особого «предмета» познания, заключающего в себе целый мир со своим «эпосом» и своей «моралью», своими законами «музыкального бытия» (А. Лосев), нормами и ценностями является одним из обязательных условий успеха не только музыкального образования, но и перспектив для плодотворной творчески преобразовательной деятельности. Философская мысль о музыке в древнеримский период была систематизирована, и именно в таком виде перешла в средневековье, решающее влияние произвели древнеримские мыслители, большинство их произведений нашли свое отражение в средневековых музыкальных трактатах.

Древнеримская музыка имеет для нас особое значение, являясь составной частью античной музыкальной культуры, она оказала большое влияние на развитие европейской профессиональной музыкальной культуры и музыкальной науки. Развиваясь под влиянием древнегреческой культуры, музыкальная культура Древнего Рима сохранила и донесла до нас многие понятия и термины, ведущие свое происхождение от античности: «мелодия», «музыка», «гармония», «ритм», «гамма». Важно отметить и то, что музыка

определялась не только как искусство, древнегреческие и древнеримские мыслители подходили к ней со всей важностью, и во многом определяли ее как науку о числах, и как отрасль математики, пропитанную числовой символикой. В античную эпоху возник тесно сплетенный базис для множества наук, в том числе и для музыкальной, начавшей свое становление с мифических представлений и легенд. Крайне важно понять, оценить, а главное изучить этот базис, просуществовавший на протяжении множества веков. Сегодня мы скорее воспринимаем музыку как искусство, позабыв об основах, которые формировались на протяжении длительного времени античными философами. Все вышеизложенное и определило выбор нашей темы.

Целью нашей работы является выявление специфики музыкального искусства Древнего Рима, сложившейся под влиянием эллинистической традиции (I в. до н.э. – V в. н.э.) с акцентом на общее и особенное в теории и практике античной музыки.

Исходя из этого, предполагается решение следующих **задач**:

- изучить источники эпохи эллинизма и выделить основные философские мысли, оказавшие влияние на дальнейшее развитие теоретических основ музыкального искусства;
- проанализировать источники древнеримского периода, проследив влияние эллинизма, и становление философской мысли, оказавшей значительное влияние на средневековую музыкальную эстетику;
- сопоставить основные компоненты эллинистической и древнеримской музыкальной культуры, выявить общее и особенное;
- охарактеризовать основные вехи эволюции музыкальной культуры Древнего Рима;
- исследовать по данным исторических источников древнеримские музыкальные инструменты;
- классифицировать древнеримские музыкальные инструменты, показать их устройство, назначение и роль в духовной культуре древнеримского общества.

Объектом нашего исследования является музыкальное искусство Древнего Рима.

Предметом – специфика музыкального искусства Древнего Рима, сложившаяся под влиянием эллинистической традиции.

Хронологические рамки работы охватывают I в. до н.э. – V в. н.э., что обусловлено коррелирует с основными источниками, являющимися базовыми для нашего исследования. Однако в качестве более значимого аргумента считаем нужным привести следующие соображения: к I в. до н.э. под влиянием эллинизма оформляется в ее наиболее важных характеристиках древнеримская культура, принимающая свой специфический вид, отличный от культуры Древней Греции. К V в. н.э. складывается римское музыкальное искусство в своих основных формах, что показывают оформившиеся теоретические основы, отраженные в источниках, кроме того V в. н.э. является периодом упадка Западной Римской Империи, что ставит определенную точку в изучении специфики культуры Древнего Рима¹.

Методологической основой исследования являются:

цивилизационный подход², основанный на том, что каждая цивилизация имеет свои определенные особенности, присущие ей общественно-значимые ценности, обобщенный образ мира, образ мыслей и жизни общества, основу которого составляет дух народа, его мораль, обуславливающие определенное отношение общества как к людям в целом, так и в частности к самим себе;

культурологический подход, характеризующийся анализом общественного развития, через рассмотрение исторических типов культур. Изучая ход человеческой истории, можно проследить – никакие крупные общественные изменения не происходят, без изменения культуры³;

применение **философско-исторического подхода** дает нам возможность изучить специфику музыкальной культуры, с учетом анализа фундаментальных оснований человеческого бытия. Задача этого подхода —

¹Гиббон Э. История упадка и разрушения Римской империи. Т. 4. М., 1997. 703 с.

²Тойнби А. Дж. Постигание истории. М., 1991. 230 с.

³Шпенглер О. Закат Европы. М., 1998. 345 с.

не просто дать описание или перечисление явлений культуры, но и проникнуть в их суть⁴;

социологический подход, который основывается на понимании культуры как фактора образования и организации жизни общества. Организующим началом считается система ценностей каждого общества. Культурные ценности создаются самим обществом, но они же затем и определяют развитие этого общества. Над человеком начинает господствовать то, что создано им самим.

В работе используется **принцип историзма**, предполагающий рассмотрение исторических явлений, событий и процессов в хронологической последовательности и во взаимной связи друг с другом.

Для эффективного анализа исторических источников и достоверности сделанных выводов обязательным условием являлось применение **комплексного подхода к источниковой базе**.

Учитывая методологические подходы, мы считаем необходимым использование в данной работе следующих **методов**:

Общенаучные методы **анализа, синтеза, классификации, обобщения и типологии**, с помощью которых нам удалось в полной мере изучить специфику древнеримской музыки и сформировать круг присущих ей особенностей, принимая во внимание решающее влияние эллинистической музыкальной традиции.

Сравнительно-исторический метод был использован при анализе специфики древнеримского музыкального искусства и выявлении особенностей присущих ему, в сравнении со спецификой музыкальной культуры эллинистического периода.

Метод статистического анализа помог нам при работе с источниковой базой исследования, при выявлении особенностей древнегреческой и древнеримской музыки.

⁴Гуревич П. С. Философия культуры: Пособие для студентов гуманитарных вузов. М., 1994. 314 с.

Совокупность использованных методов, а также комплексный подход к источникам определил **достоверность и обоснованность** сделанных выводов.

Источниковую базу нашего исследования составили **нарративные и археологические** источники. Последние являются важной составляющей исследования, поскольку представляют собой материальное выражение наиболее популярных музыкальных инструментов в античном музыкальном искусстве. Данный вид источников, по большей части, использовался нами при написании последней главы исследования. При изучении данного вопроса мы обратились к трудам К. Закса⁵ и Е.М. Браудо⁶, где опубликованы результаты археологических изысканий. К. Закс в своей статье «Прологомены о музыкальной предыстории Европы»- призывает контролировать выводы музыкальные, выводами археологическими. В своих трудах о происхождении музыкальных инструментов К. Закс во многом обращается к материалам археологических исследований. Е.М. Браудо, рассматривая историю происхождения и совершенствования музыкальных инструментов, постоянно обращается к археологии. Обобщает археологические источники в своей статье «Археологические источники в изучении музыкальной культуры древнего мира» Р.Л. Садоков⁷.

Из группы письменных источников нас интересуют, в первую очередь, труды античных философов и ученых-энциклопедистов. Целесообразно будет разделить письменные источники на несколько групп:

- работы древнегреческих философов,
- сочинения древнеримских мыслителей I в. до н.э. – II в. н.э.,
- труды позднеантичных авторов.

Следует отметить, что данные источники имеют некоторую особенность: более поздние работы древнеримских философов во многом

⁵Sachs C. Prolegomenes a une pre histoire musicale de l'Europe // Revue de Musicologie. 1936, № 37. p. 22—26.

⁶Браудо Е. М. Основы материальной культуры в музыке. М., 1924. 168 с.

⁷Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Ред.-сост. И. В. Мациевский., ред. Е. В. Гиппиус. М., 1987. 325 с.

опираются на философские труды, существовавшие ранее, и в основном созданы с целью систематизации философской мысли и практики в сфере музыкального искусства.

К первой категории относятся фундаментальные труды, отражающие философскую мысль пифагореизма. Это непосредственные труды Пифагора (Pythagoras)⁸ (570 – 490 г. до н.э.), и его последователей. Именно с именем Пифагора связывают первоначальную разработку музыкальных теоретических основ, связанных с числовой мистикой.

Особое внимание уделено философской мысли, отраженной в трудах Платона (Plato)⁹ (ок. 427 – 347 г. до н.э.) и его ученика Аристотеля (Aristoteles)¹⁰ (384 – 342 г. до н.э.). Вышеперечисленные философы представляют музыку как науку, неразрывно связанную с математическими константами, но кроме того, ученик Платона Аристотель видит в музыке составляющую, влияющую на психическое и физическое здоровье человека. Ученик Аристотеля Аристоксен (Aristoxenus)¹¹ (ок. 360 – 300 г. до н.э.) предпринимает попытку представить музыку не только как вид искусства, но как самостоятельную науку со своими специфическими законами. В его трудах можно найти еще одну задачу музыкального искусства - влияние на воспитание и жизненный путь человека, на его развитие и интеллект.

Ко второй категории относятся труды философов, живших в период господства Древнего Рима, например, труды Тита Лукреция Кара¹² (Titus Lucretius Carus) (99 г. до н.э. – 55 г. н.э.) – древнеримского поэта и философа, приверженца атомистического материализма и последователя Эпикура. В своей поэме «О природе вещей» (De rerum natura) он предпринимает смелую и плодотворную попытку исследовать, с точки зрения эпикурейской

⁸Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева, (предисл. и общ.ред. И. П. Шестакова). М., 1960. С. 127-135.

⁹Античная музыкальная эстетика. Указ. соч. С. 138-170

¹⁰Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. 776 с.

¹¹Аристоксен. Элементы ритмики / Пер. и прим. Е. В. Афонасина., А. С. Афонасина, А. И. Щетников. Mousike tekhnē. Очерки истории античной музыки. СПб., 2015. С. 127-147.

¹²Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Рус. пер. Ф. Петровского. М., 1983. 383 с.

философии, природу музыкального звука и объяснить происхождение музыки повседневными нуждами людей.

Труды эллинистических авторов, перечисленные выше, дали основу для дальнейшего развития философской мысли в трудах Плутарха (Plutarch)¹³ – (46-127 гг. н.э.) – общественного деятеля и философа, который в диалоге «О музыке» (*De musica*), словами участников некой застольной беседы, раскрывает свойства музыки как «особой отрасли знания», предпринимая попытку систематизации ранее существующих знаний.

В дальнейших трудах древнеримских философов, в основном предпринимая схожие попытки, и в конечном итоге в своих работах они обобщают и систематизируют наиболее популярные знания о музыкальной культуре, создавая базис для дальнейшего развития эстетической мысли в период средневековья.

Так, Марциан Капелла (Martianus Capella) (ок. 360-428 гг.) – латинский философ, ритор, энциклопедист, в своем аллегорическом сочинении в форме романа «О бракосочетании Филологии и Меркурия» (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), раскрывает суть гармонии. Данное сочинение описывает романтический сюжет о прекрасной любви Меркурия к деве Филологии. В результате брака, Филология получает в подарок семь служанок, каждая из которых, представляет отдельный вид искусства, одним из которых является гармония, представленная как часть математической науки¹⁴.

Особое внимание при изучении специфики древнеримской музыки, уделено трактату Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (ок. 480-524 гг.)¹⁵, римского государственного деятеля, музыкального теоретика, философа-неоплатоника, развивающего теорию пропорциональных отношений в сфере музыки и высказываниям Флавия Магна Аврелия Кассиодора Сенатора (Flavius Magnus Aurelius

¹³ Плутарх. О музыке / Рус. пер. Н. Томасова. П., 1922. 91 с.

¹⁴ Martianus Capella. Seven liberal arts / Tr. and notes by W. H. Stahl, R. Jonson, E. L. Burge. In 2 vol. N.-Y.-L., 1971—1977. 275 p.

¹⁵ Боэций. Основы музыки / Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. М., 2012. 408 с.

Cassiodorus Senator) (ок. 480 – 585 гг.)¹⁶, римского писателя-панегириста, историка и экзегета, чьи произведения о музыке, отличались специфически христианской окраской. Боэций и Кассиодор, находились на службе у государей и, являясь современниками, все же разработали разный подход к музыкальной теории и практике. В воззрениях Кассиодора на музыку явно ощутимо неопифагорейское влияние. Работы Кассиодора были оценены средневековыми философами, его идеи нашли отражение в трудах многих последователей.

Степень разработанности темы. Важные сведения о становлении и развитии древнеримского музыкального искусства содержат издания по истории музыкальной культуры Древнего мира в целом. Среди научных сочинений, содержащих разработки по интересующей нас проблеме целесообразно выделить труды таких исследователей как: Е.В. Герцман¹⁷, Р. Грубер¹⁸, Л.А. Зубарева¹⁹, Т. Ливанова²⁰, А.Ф. Лосев²¹, Н.А. Машкин²², Б.И. Ривкин²³, Ю.П. Суздальский²⁴, Г. Хоуэлл²⁵, Е.М. Штаерман²⁶, А.И. Щербакова²⁷, Е.В. Афонасин, А.С. Афонасина, А.И. Щетников²⁸

Исследования, так или иначе, касающиеся истории музыкального искусства будет целесообразно сгруппировать по трем направлениям:

¹⁶Кассиодор. О музыке / Рус. пер. Иванов–Борецкий М., 1966. 167 с.

¹⁷Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. 480 с.

¹⁸Грубер Р. История музыкальной культуры, Т. I. М.-Л., 1941. 324 с.

¹⁹Зубарева Л. А. История развития музыки: Учеб. пособие. Белгород., 2000. 243 с.

²⁰Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник. Т. 1. М., 1983. 487 с.

²¹Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. М., 1979. 415 с.

²²Машкин Н. А. История Древнего Рима: Учебное пособие. М., 1947. 679 с.

²³Ривкин Б. И. Малая история искусств: Античное искусство. М., 1972. 356 с.

²⁴Суздальский Ю.П. На семи холмах: Очерки культуры древнего Рима. М., 1965. 400 с.

²⁵Хоуэлл Г. Древний Рим: Иллюстрированная история / Рус.пер. К. Савельева. М., 2006. 671 с.

²⁶Штаерман Е. М. Кризисы античной культуры. М., 1975. 182 с.

²⁷Щербакова А. И. У истоков европейской цивилизации: философские уроки из глубины веков педагогу-музыканту третьего тысячелетия // Педагогическое образование и наука. 2007. №2. С. 8-10.

²⁸Афонасин Е. В. Афонасина А. С. Щетников А. И. Очерки истории античной музыки. МОУЕІКН ТEХNН. СПб., 2015. 247 с.

- общие работы по истории древнеримского и древнегреческого искусства,
- работы по истории древнеримской и древнегреческой музыки;
- исследования музыкально-теоретических основ античной музыкальной эстетики.

Для объективной оценки специфики античного музыкального искусства необходимо принять во внимание работы, отражающие историю развития античного искусства в целом. Своеобразной точкой отсчета при изучении истории Древнего Рима является фундаментальное исследование Э. Гиббона «Закат и падение Римской Империи»²⁹, где содержится крайне ценная информация о повседневной жизни древнеримского общества, о его проблемах и заботах.

Книга Б. Ривкина «Античное искусство» рассказывает о путях развития различных областей искусства античного мира. Б. Ривкин начинает свой очерк с истории эгейской цивилизации (III-II тысячелетия до нашей эры) и завершает его искусством конца Римской империи (IV век нашей эры). Работа примечательна наличием большого количества иллюстраций.

Труд Н.А. Машкина «История Древнего Рима» последовательно раскрывает историю развития Древнего Рима, взаимосвязь политической, социально-экономической и культурной жизни. Тесно связывая культуру с обществом, ученый указывает назначение культуры Рима для человечества.

Книга Г. Хоуэла «Древний Рим. Иллюстрированная история», являет собой один из лучших образцов британской исторической мысли обо всех областях древнеримской культуры.

Энциклопедические труды содержат важные сведения о различных музыкальных инструментах, музыкальных определениях, содержат иллюстрированный материал, мы часто обращаемся к энциклопедии «Музыкальные инструменты мира»³⁰.

²⁹Гиббон Э. История упадка и разрушения Римской империи. Т. 4. М., 1997. 703 с.

³⁰Музыкальные инструменты мира. Энциклопедия. М., 2008. 786 с.

Особое значение для нас, в вопросе исследования музыкально-теоретических основ, имеют работы А.Ф. Лосева³¹. В своих произведениях автор рассуждает о теоретических основах музыкальной эстетики, начиная от первых теоретических формирований, связанных с мифологией, и заканчивая сложными числовыми вычислениями, связанными с возникновением ритмики. Работы вводят исследователя в круг философских, социальных и эстетических проблем интересующей нас исторической эпохи.

Необходимо отметить целый ряд работ отечественного исследователя Е.В. Герцмана, который рассматривает множество вопросов, касающихся музыкальной философии. Так, книга «Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке»³², посвящена исследованию музыкально-теоретической концепции пифагореизма. Автор со свойственной ему тщательностью - на основании буквально всех сохранившихся античных источников, прямо или косвенно связанных с данной темой, восстанавливает и подвергает всестороннему анализу различные аспекты пифагорейской музыкальной теории.

Еще одной не менее значимой книгой в вопросе музыкально-теоретических основ, является монография Е.В. Герцмана «Античное музыкальное мышление»³³, посвященная выявлению основных тенденций античного ладотонального мышления и важнейших этапов его развития за тысячелетие. В книге анализируются древнегреческие и древнеримские музыкально-теоретические памятники, большинство которых не переводилось на русский язык. Излагается новая концепция античного ладотонального мышления, с критических позиций обсуждаются сложившиеся ранее представления об античных ладах.

³¹ Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева, (предисл. и общ. ред. И. П. Шестакова). М., 1960. 303 с.

³² Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. 230 с.

³³ Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. 224 с.

Крайне интересные сведения содержит книга Е.В. Герцмана «Музыка Древней Греции и Рима»³⁴. На ее страницах можно найти малоизвестные или вовсе неизвестные для нас факты, события и имена, а в отдельных очерках познакомится с нетрадиционной трактовкой некоторых аспектов античной музыкальной жизни. Автор поставил перед собой задачу показать наиболее типичные и яркие страницы музыкального обихода античности и эллинской культуры.

Значительный вклад в разработку интересующей нас проблемы вносит работа Т. Ливановой³⁵ о развитии музыкального искусства в Древнем Риме, в котором, по её мысли «сложились особые, местные музыкально-поэтические формы», сопряженные с влиянием эллинистических традиций. В книге представлен краткий обзор музыкально теоретических основ и в целом специфика развития античной музыки.

Немалый интерес вызывает книга, вышедшая в 2015 году, под названием «Очерки истории античной музыки» в соавторстве Е.В. Афонасина, А.С. Афонасиной, А.И. Щетникова. Труд представляет собой исследования по истории музыкальной теории и практики, и комментированное собрание греческих и латинских текстов, иллюстрирующих музыкальную теорию с древнейших времен до периода поздней античности. В работе анализируются музыкальные проблемы Аристотелевского корпуса, деление канона псевдо-Евклида, фрагменты музыкальных сочинений Аристоксена, Теофраста, Птолемаиды Киренской и Дидима, акустические фрагменты Псевдо-Аристотеля (О слышимом), Элиана, Гераклида и Панетия, что, вкупе с переводом руководства по гармонике Никомаха из Герасы и музыкальными разделами сложения математических предметов, полезных для изучения Платона, Теона Смирнского.

У западных исследователей изучение специфики музыкального искусства находит отражение в трудах таких М.Л. Уэста. Фундаментальное

³⁴Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. 328 с.

³⁵Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник. Т. 1. М., 1983. 487 с.

исследование М.Л. Уэста³⁶ о характере древнегреческой музыки, и практически единственное в своем роде о самых разных тонкостях музыкального искусства Древней Греции. Древнегреческая музыка рассматривается с этнографической точки зрения и характеризуется как музыка, сформированная на стыке культур. В книге представлены тридцать сохранившихся примеров греческой музыки, которые сопровождаются современной транскрипцией и подробным анализом.

Д. Г. Лэндел в своей книге «Музыка античных Греции и Рима»³⁷ представляет введение в изучение музыки с гомеровских времен до римского императора Траяна. Главы включают изучение контекстов, в которых музыка сыграли свою роль, в том числе жанров поэзии. Рассматриваются музыкальные инструменты: авлос, кифара и лиры. В исследовании рассмотрен вопрос о греческих теориях гармонии и акустики.

Дж. Комотти опираясь на весь спектр древних исходных материалов, ставит вопросы музыкальной формы, стиля и поэзии. Подробно рассматривает роль музыки в древнем обществе³⁸.

В смелой работе, Томас Хабинек предлагает совершенно новую теоретическую перспективу римской истории культуры. Он утверждает, что для римлян «песня» охватывает широкий спектр общественной жизни. Изучение мира римской песни представляет собой особый подход к изучению римской истории культуры, вызывая дискуссии у множества исследователей³⁹.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что изучение специфики музыкального искусства пользуется популярностью среди исследователей, особое внимание при этом отечественные и зарубежные авторы уделяют теоретическим основам музыкального искусства. Вопрос теоретических основ глубоко и подробно изучен представителями науки. Но,

³⁶West M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press; New York., 1992. 440 p.

³⁷Landels J. G. *Music in Ancient Greece & Rome*. London and New York., 1999. 296 p.

³⁸Comotti G. *Music in Greek and Roman Culture*, translated by Rosaria V. Munson. *Ancient Society and History*. Baltimore., 1989. 186 p.

³⁹Habinek T. *The World of Roman Song*. Baltimore., 2005. 344 p.

наряду с этим, не так много внимания уделяется трансформации музыкальной жизни Древнего Рима, с учетом влияния эллинистической традиции. Обозначенный вопрос мало рассмотрен исследователями, и специальных трудов по указанной теме на данный момент практически нет.

Таким образом, *новизна исследования* определяется тем, что данная проблема до сих пор не рассматривалась в указанном нами ракурсе, не смотря на то, что работы исследователей часто посвящены отдельным аспектам нашей проблемы.

Практическая значимость. Материалы и результаты данного исследования могут быть использованы в дальнейших научных изысканиях, касающихся истории древнеримской музыки, выявления влияния эллинистических традиций на древнеримскую культуру, в частности, и в общем - влияния эллинистической и древнеримских музыкальных традиций на развитие музыкального искусства в последующих эпохах.

Структура исследования определяется целью и задачами, поставленными в работе. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

Апробация результатов исследования осуществлялась в выступлении автора работы на международной научно-практической конференции по итогам участия, в которой, имеется 1 публикация по указанной тематике:

1. Богомаз Е.Е. Струнные музыкальные инструменты в древнеримской культуре // Традиционные культуры народов мира: история, интерпретация, восприятие. Материалы международной научно-практической конференции. – Белгород: Политерра, 2015. - С. 10-15.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО РИМА

1.1. Труды эллинистических философов как основа для дальнейшего развития философской мысли.

Древняя Греция является эталоном и своего рода отправной точкой для развития самых разных областей общественной и культурной жизни человечества. Развиваясь, бок о бок с древнейшими восточными цивилизациями, Древняя Греция впитала в себя всю их мудрость и достижения. Но, кроме того, нельзя не выделить тягу эллинов к постижению мира и направлению своих знаний в будущее, их желание постигать вечное, объяснять его, систематизировать, а порой и создавать.

Столь немногочисленный народ внес весьма масштабный вклад в культуру европейской цивилизации, и, безусловно, рассмотрение аспектов истории жизни человечества неминуемо должно происходить с учетом этого вклада. Невозможно оставить без внимания труды древнегреческих философов с их попыткой понять и разъяснить законы мироздания, вопросы этики, логики, математики и других областей знания⁴⁰.

Особое место в наследии Древней Греции занимает область художественной культуры. Архитектура, литературные произведения и жанры, театральное искусство, поэзия, музыка прошли через тысячелетия, оставив значительный след в истории⁴¹. Какую науку сегодня не изучало бы человечество, мы неизменно возвращаемся к ее истокам, которые зачастую прослеживаются именно в период существования древнегреческой цивилизации⁴².

⁴⁰West M. L. Ancient Greek Music. New York., 1992. P. 27.

⁴¹Бычков Ю.Н. Ладовая система Древней Греции. Лекции по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М., 2001. С. 2.

⁴²Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 376.

Обратившись к определению «древнеримская культура», в любом словаре мы почерпнем информацию, что помимо множества народов, завоеванных и объединенных Римом, особое влияние на развитие любой отрасли древнеримской культуры произвела культура Древней Греции. При рассмотрении специфики древнеримской музыки необходимо понимать ее истоки, а именно музыкальную культуру и философию музыки в Древней Греции⁴³.

Поставив перед собой задачу, изучить специфику древнеримского музыкального искусства, начать мы должны, безусловно, с истоков, т.е. древнегреческих основ.

Из огромного числа памятников эстетической мысли, посвященных самым разным отраслям знания: архитектуре, театру, скульптуре - особое место и значение имеет музыкальная эстетика. Несомненно, это говорит о том, что музыка действительно привлекала внимание древних.

Понять и почувствовать, что представляла собой музыка для древних греков и древних римлян очень сложно, да нас лишь дошли лишь малые крупинки, которые свидетельствуют о характере музыки, ее специфике и роли в жизни древних. Пожалуй, изучение древней музыки, одна из самых сложных задач, «ведь процесс музицирования длится ровно столько, сколько продолжается сам художественный акт», и лишь его слабые оттенки остаются в памяти слушателей, «нам хорошо известно, что писать о музыке – все равно что осязать краски или обонять рифму»⁴⁴.

Стоит отметить, кроме своего рода внешних проявлений, любое искусство имеет некую внутреннюю наполненность, то что действительно собой представляет данный вид искусства, какое влияние производит на общество в общем, и в частности на отдельного индивида. Эту внутренность, философскую обоснованность, особенность, можно попытаться проследить в философских произведениях древнегреческих и древнеримских философов.

⁴³Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 313.

⁴⁴Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 9.

Первое же знакомство с античными трактатами о музыке убеждает читателя в том, что греки придавали музыке исключительное значение, приписывая ей воспитательные, магические и даже лечебные функции. Особенное же значение придавалось музыке как средству воспитания⁴⁵. Фактически все древнегреческие философы, а в дальнейшем и древнеримские, в первую очередь подчеркивали воспитательный эффект музыкальных произведений, вся ладотональная система, наука о ритмике как таковая, ее исследования, были направлены на выявление закономерностей влияния музыки на человеческую душу, тело и здоровье. Исключение составляли лишь последователи Эпикура, в том числе Тит Лукреций Кар.

Как указано выше, особое значение придавалось роли музыки в эстетическом воспитании. За свою историю, музыка пережила множество перемен, преобразовывалась и менялась, ощущала влияние, меняла формы общефилософского понимания, однако проблема эстетического воспитания по-прежнему оставалась центральной. Неоспоримо, что главным средством эстетического воспитания античные мыслители признавали музыку⁴⁶. На музыке строилась вся система общественного образования Древней Греции, ведь «образованный» человек по-гречески значит «мусический», то есть получается тот, кто получил музыкальное воспитание. И это не случайное метафорическое выражение, так пифагорейцы пользовались музыкой для воспитания юношества, изменения характеров и нравов людей. Исключительные для общества функции придавались музыке в эстетике Платона и Аристотеля, согласно которым все общественное воспитание, в том числе педагогическое, эстетическое интеллектуальное воспитание, строилось главным образом на музыкальном. Платон высказывает традиционную для всей античной эстетики мысль – «тот кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а тот кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» (Plat.Leg.II, 665c). И Платон, и Аристотель рассматривали музыку, как

⁴⁵Герцман Е. В. Музыка Древней... С. 12.

⁴⁶West M. L. Op. cit. P 29.

важный, решающий фактор в формировании нравственного мира человека, средства исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности личности – этоса⁴⁷.

Античная музыкальная эстетика разработала четкую классификацию этических свойств ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя из них те, которые являются более подходящими для воспитания мужественной героической личности⁴⁸. Вся послеаристотелевская эстетика, в том числе и Плутарх и Квинтилиан, отмечали важную эстетическую составляющую воспитания, и считали музыкальное воспитание главными чуть ли ни единственным средством воспитания.

Эпикурейцы же отрицают в музыке наличие всякого этоса. То есть музыка по их мнению, не способна воздействовать на человеческую душу, и не способна принести ни пользы, ни вреда. Последователи Эпикура, утверждали, что музыка в человеке может воспитать мужественность не более чем поварское искусство.

Но почему же именно музыка, а не какой-либо другой вид искусства имел исключительное влияние на человека? Такой вопрос ставим перед собой не только мы, он стоял и перед античной эстетикой. «Почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое чувство (этос)? – спрашивает Аристотель. – Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус. А потому, что только она содержит движение... Движения эти деятельны, а действия суть этических свойств» (Aristot. Prob. XIX, 27). Музыка потому была близка психической жизни человека, что она передает движение, а движение есть внешнее проявление характера, то есть изменяя различные музыкальные ритмы и лады, тем самым создавая движения, мы производим воздействие на психику человека⁴⁹.

⁴⁷ Античная музыкальная эстетика... С. 51.

⁴⁸ Енько Т.А. Формирование относительной системы воспитания слуха. М., 1985 С.4.

⁴⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя... С. 152.

Хотелось бы представить и перечислить основные концепции античной музыкальной эстетики:

- магическое и медицинское понимание музыки – трактовка ее как средства воздействия на психическое и физиологическое состояние человека;
- общественно-воспитательное значение музыки;
- космологическое значение музыки – весь космос мыслился в виде определенным образом настроенного инструмента, и тем самым создавалась так называемая гармония сфер, учение, продержавшееся в истории эстетики не одно тысячелетие;
- узкоспециальная эстетика, разрабатывающая эстетическое значение отдельных музыкальных категорий;
- музыкальная теория – исследование музыки как таковой (то есть учение о тонах, гаммах, интервалах)⁵⁰.

Видимо древние обладали большим умением успокаивать страсти путем музыкального движения, при этом зачастую не только успокаивать, но и возбуждать, делая человека бодрым, порой даже агрессивным, ведь достаточно только вспомнить римские гладиаторские бои, какой музыкой они сопровождались, и каким образом эта музыка влияла на зрителей.

Нужно ли доказывать, что древние были почти не способны формалистически относиться к элементам музыки, которые они так формально и с таким старанием устанавливали.

Только очень редко мы можем обнаружить чисто инструментальную музыку, но это скорее исключение, да и то не давшее никаких оркестровых достижений. В вокальной музыке античности отсутствует многоголосье. Хоры пели в унисон или в октаву, особенно любимым было в античности пение в октаву⁵¹. Античные мелодии приспособлялись именно к пению, а не к инструментальному исполнению. Инструментальная музыка была лишь

⁵⁰Античная музыкальная эстетика...С. 67.

⁵¹Герцман Е.В. Античное музыкальное... С. 29.

перчинкой поэзии. Музыка подчеркивала акценты, оформляла ритмы словесных произведений⁵².

Наиболее значительные и ценные для нас сведения отражены в трудах пифагорейцев, Платона, Аристотеля, Аристоксена, именно эти сведения найдут отражение в трудах древнеримских философов, и станут базисом на долгие столетия в области развития философской музыкальной эстетики.

Опираясь на основные концепции музыкальной античной эстетики, в первую очередь стоит обратиться к древнегреческой мифологии. И в этой области искусства музыка имеет свое важное место. Так в произведении древнегреческого писателя Гомера «Одиссея» перед нами предстают Сирены, пагубно и фактически смертельно влияющие на человека, призывающие моряков на погибель своим прекрасным, завораживающим и чарующим пением (Hom.Od.XII, 67). После такого магического влияние хитроумные Сирены губят отважных путников.

Первобытное магическое действие музыки можно демонстрировать на мифе об Амфионе, который строил фиванские стены только при помощи пения и музыки (Hor.Od. III, 11), а также на мифе об Орфее, который своей музыкой покори́л весь подземный мир и даже склонил богов отпустить на землю его умершую супругу Эвридику (Ovid.Met.X, 79).

Таким образом, еще задолго до появления литературы в Греции там уже была пережита вся страстная и углубленная стихия музыки, начиная от самых диких ее форм и кончая гармоническим изяществом классических представителей музыки⁵³.

Возвращаясь к концепциям античной эстетики следует отметить, что вторая и третья концепции характерны для периода классики, когда мифология уже перестала быть предметом непосредственной веры. Именно тогда определяются основные философские течения музыкального искусства Древней Греции.

⁵²Грубер Р.И. Музыкальная культура древнего мира Л., 1937. С. 36.

⁵³Античная музыкальная эстетика... С. 69.

Стоит отметить, что для всего периода классики характерно особое отношение к числам. Вся музыкальная эстетика античности, в основном будет пропитана магией чисел. Музыка на протяжении длительного времени будет неразрывно связана с математическими вычислениями, и более того будет причисляться к математическим наукам.

В первую очередь следует выделить школу пифагорейцев, как очевидно последователей Пифагора. Предметом учения пифагорейцев был мир как стройное целое, подчиненное законам гармонии и числа. Все дошедшие до нашего времени сведения о возникновении математического учения о музыкальной гармонии связываю его с именем Пифагора⁵⁴.

Естественнее всего думать, что первоначальное пифагорейство отличалось практическим, чем теоретическим взглядом на музыку. Раннее пифагорейство отличалось практическим, морально-общественным и религиозным характером. При изучении пифагореизма становится, очевидно, что верования отделились от мифологической основы, теперь музыке приписывают очистительные свойства человеческой души. Пифагорейцы рассматривали очищение души через занятия наукой, музыкой, а очищение тела упражнениями и врачеванием⁵⁵.

Для понимания пифагорейского учения о практически-жизненном использовании музыки необходимо отметить следующее: «Из наук пифагорейцы, как говорят, более всего почитали музыку, медицину и мантику (искусство прорицания)». Следовательно, стихи, музыка, медицина, мантика — это, с пифагорейской точки зрения, одно и то же чисто практически-жизненное действие такой глубокий синтез, в котором уже нельзя отделить душу от тела, мораль от инстинкта и красоту от здоровья. Когда такой опыт приходит в равновесие и начинает зацветать теорией, философией, моралью, появляется уже пифагорейство и в дальнейшем — платонизм. Переходя от

⁵⁴Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. С. 17.

⁵⁵Шульга В. Н. Здоровье в контексте философско-исторического анализа // Философия науки. 2008. № 13. С. 71.

практических и утилитарных суждений пифагорейцев к их теории, мы сразу же наталкиваемся на то, что является особенностью не только пифагорейства, но в значительной мере и всей античной философии, любимейшей теорией античных философов являлась теория числа⁵⁶.

Вместо богов и демонов создаются абстрактно-всеобщие категории, среди которых первенствующую роль начинает играть числовая структура. Музыкально-математическая гармония является у пифагорейцев первым и основным отделом их эстетики. Углубляясь дальше в понятие числовой структуры, пифагорейцы наталкивались на разного рода детали, которые они разрабатывали и проповедовали с неистощимым энтузиазмом⁵⁷.

Все дошедшие до нашего времени сведения о возникновении в древней Греции математического учения о музыкальной гармонии определённо связывают это возникновение с именем Пифагора Саммского (570–497 до н. э.). Достижения Пифагора в этой области кратко перечислены в следующем отрывке из Ксенократа, дошедшем до нас в составленном Порфирием Комментарий к «Гармонике» Птолемея (302–6): Пифагор, как говорит Ксенократ, открыл и то, что в музыке интервалы неотрывны от числа, так как они возникают от соотнесения количества с количеством. Он исследовал, в результате чего возникают созвучные и разнозвучные интервалы и всё гармоничное и негармоничное⁵⁸.

При этом числовым образом трактовалась не только музыка, но в значительной мере и все мироздание и вся действительность. Число это понималось в античности не отвлеченно и не просто функционально, но большею частью наглядно и структурно, так что единицы, составляющие число, мыслились расположенными в определенном порядке и определенным образом упорядоченными. Само собою разумеется, в эстетике пифагорейства числа, музыкальные тоны и виды очень мало отличались одно от другого.

⁵⁶Герцман Е.В. Пифагорейское музыкознание... С. 250.

⁵⁷Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979 С. 215.

⁵⁸Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита // Пифагорейская гармония: исследования и тексты. Новосибирск. 2005. С. 28.

Таким образом, фундаментальные исследования пифагорейцев были направлены на выявление определенных закономерностей музыкального звучания и ритмики как токовой. Но в этих исследованиях кроется и более глубокий смысл, там, в глубинах античного понимания стоял вопрос волшебного и необыкновенного влияния музыка на человеческую душу и тело.

Не меньшее влияние на развитие дальнейшей философской мысли в музыкальной эстетике произвел Платон. Будучи стихийными материалистами, греки и музыку понимали как нечто телесное, или материальное. Платон прямо выставляет два метода воспитания человека — гимнастику для воспитания его тела и музыку для воспитания души, нам кажется, нельзя более ярко продемонстрировать специфику античного восприятия музыки, чем это делалось в подобного рода теориях.

И для Платона, как и для других греческих классиков, в музыке совершенно нет ни стремлений в бесконечные дали, ни каких-нибудь особенных наслаждений, ни ухода в какие-то, тоже неизъяснимые, субъективные глубины. Тут мыслится самая обыкновенная гимнастика, но только примененная не к физическому телу, а к психике, то есть мыслится морально-жизненная тренировка человека, всегда твердого и непоколебимого, всегда одинакового и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил.

Другой основной особенностью понимания музыки у Платона, а в значительной мере и во всей античности, является неотделимость музыки от слова и танца (Plat.Leg.II, 669 E 700 A в No 6). Древние вообще не допускали чистой музыки как таковой. Она была для них слишком иррациональна. Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык изобразительного искусства. Сюда относилась как инструментальная и песенная музыка, так и словесное искусство вместе с хореографией. В «Законах» Платон так и рассматривает эти

две стороны мусического искусства, то есть музыку в собственном смысле слова и хореографию (Ibid. 11, 15). О близком общении музыки и слова говорится вполне определенно (Ibid. 2). Это не значит, однако, что Платон совершенно никак не выделял музыку из прочих искусств. В отличие от прочих искусств и особенно от искусств изобразительных, музыка у него наиболее близка к душевным движениям человека, почему она и является таким значительным воспитательным средством⁵⁹.

Специально музыке Аристотель своих произведений не посвятил, но при изучении его произведений на другие темы, можно проследить мнение философа о ней.

В первую очередь нам важно отметить, что Аристотель в музыке видит не только числовое значение. Несомненно, он поддерживает пифагорейскую теорию, также своего учителя Платона, соглашаясь с его воззрениями на музыкальную эстетику, но вновь следует отметить - отдельно музыке, Аристотель своих произведений не посвящает. Куда больше внимания музыке проявляет уже ученик Аристотеля Аристоксен, но он нем правильно будет упомянуть несколько позже.

И раз уж мы говорим о числах, то и Аристотель считает музыку частью арифметики, но все же, это понимание у Аристотеля не является единственным, философ утверждает, что мелодия не так легко подчиняется математическому исчислению (Aristot.Polit.VIII. 6,1341a).

Чтобы понять специфику музыки, как ее изображает Аристотель, надо, наоборот, отвлечься от всех вещей и тел, от всех предметов и существ и сосредоточиться только на их чистом становлении. Изображением этого чистого становления, этой ничем не нарушаемой процессуальности, этого движения как такового как раз и занимается музыка. Нельзя сказать, что в этой своей идее Аристотель был вполне оригинален. Вечное возникновение и уничтожение – это ведь предмет постоянных созерцаний и у Гераклита, и у Платона, и у многих других. Но Аристотель впервые связал эту стихию

⁵⁹ Античная музыкальная эстетика... С. 72.

становления с музыкой в самой отчетливой, в самой безусловной, не допускающей никакого исключения форме.

Нравне со своими учителями, а именно Платоном, Аристотель особенно связывает музыку с психикой человека, придавая ей огромное значение в этой роли.

Аристотель использует характерное для всего античного общества учение о моральной значимости музыкальной гармонии, ритмов и мелодии. Одни музыкальные лады для него – бодрые и здоровые; другие – расслабляющие и болезненные; третьи – веселые и печальные; четвертые поднимают дух или его расслабляют⁶⁰.

Аристотель отождествляет музыку с художественным удовольствием и наслаждением, что например, не свойственно его учителю Платону, который в свою очередь это эстетическое наслаждение, безусловно понимал, но в свою эстетическую теорию не ввел.

Среди учеников Аристотеля необходимо отметить знаменитого Аристоксена, хотя его главным образом интересует техническая сторона музыки, поскольку Аристоксен занимался «гармоникой» и ритмикой. В истории философии он известен как один из первых мыслителей, объединивших аристотелизм с пифагореизмом (объединение, которое в позднем платонизме имеет огромное значение). Он рассматривал душу как гармонию тела и сравнивал душу с определенным образом настроенным струнным инструментом. Что же касается самой музыкальной теории, то известно его отклонение от старых пифагорейцев в том смысле, что он базировал эту теорию не только на математических вычислениях, но и на реальном слушании. Аристоксен старается установить равновесие между восприятием и мышлением в музыкальной теории⁶¹.

Исходя из суждений древнегреческих философов можно заметить - древние к музыке равнодушны не были. Музыкальное искусство имело

⁶⁰ Античная музыкальная эстетика... С. 78.

⁶¹ Там же С. 80.

важное значение для всего общества, с самых давних времен, еще задолго до того, как начали формироваться теоретические основы музыкального искусства.

Древнегреческие философы разработали теории, чтобы объяснить и доказать различное воздействие музыкального искусства на человеческую жизнь в целом, и в частности на человеческую душу. Музыка представилась нам сложной математической наукой объединяющей в себе и математическую часть и часть эстетическую. Пифагорейцы вычисляли гармонию, ей же и объяснили существование космоса и всего живого на планете. Платон, Аристотель и Аристоксен придавали огромное значение влиянию музыки на психологическое состояние человеческой души, на его взгляды мировоззрение и идеологию. Переоценить вклад, который привнесли древнегреческие философы в развитие философской мысли о музыкальной эстетике невозможно, ведь и само слово музыка пришло к нам из Древней Греции. Древнеримское общество приняло все это наследие, систематизировало и перенесло в Средневековье, но все же, пожалуй, частично утратив тот потенциал, который вкладывали в музыкальное искусство древние греки и по своему привнес в музыку тот вклад, который дало им христианское миропонимание.

1.2. Систематизация научных знаний в области музыкального искусства древнеримскими философами.

Рассмотрев основные направления философской мысли Древней Греции, мы плавно направляемся к Древнему Риму и древнеримской музыке. Вспомнив о классификации античной эстетики, заметим, последний ее период характеризует периодом разложения и упадка. Древнеримские философы, в

своих воззрениях, мало чем отличались от древнегреческих, они переняли их философию, предприняв различные попытки ее систематизировать⁶².

В дальнейшем целесообразно рассмотреть работы древнеримских философов, которые посвятили свои произведения данной тематике.

Особое место занимают сочинения древнеримского философа Плутарха, который систематизировал взгляды наиболее авторитетных древнегреческих философов, его произведения представляют для исследователей большую ценность тем, что они сохранили в себе цитаты из ранее утраченных работ античных мыслителей.

Трактат «О музыке» (*De musica*), который входит в корпус философско-публицистических произведений Плутарха «Моралии» (*Moralia*), основывается на старой платоно-аристотельской позиции, и состоит из двух частей: историко-музыкальной и эстетической. Он уже содержит в себе элементы эллинистической теории музыки, реставрируя музыкально-эстетическую классику в период ее разложения, но в нем нет еще ярко выраженных неоплатоновских черт. В то же время Плутарх не дает самостоятельной концепции музыки, его работа собирает в себе то, что было создано ранее⁶³.

В сравнении с тем, что высказывалось о музыке в V-IV веках до н. э., суждения о ней на рубеже двух тысячелетий носят во многом, иной характер. С одной стороны, они проникаются скепсисом в отношении к этико-эстетическим идеалам классического периода, с другой же – скорее идеализируют прошлое.

Трактат «О музыке» представлен в форме диалога, Плутарх пытается соединить в себе самые различные точки зрения: Платона и Аристотеля, Пифагора и Аристоксена, в диалоге, принимают участие три лица: хозяин симпозиума Онесикрат и два его гостя - Лисий и Сотерих. В застольной беседе, в форме непринуждённого, живого разговора Плутарх излагает основные

⁶²Comotti G. *Music in Greek and Roman Culture* / translated by Rosaria V. Munson. *Ancient Society and History*. Baltimore., 1989, P. 59.

⁶³Античная музыкальная эстетика... С. 94.

понятия и проблемы античной музыкальной теории: он говорит о развитии музыкальных жанров, о происхождении музыки, изобретении музыкальных инструментов, об основных ладах древнегреческой музыки, о музыкальном воспитании (Plut.Mor.XIV). При обсуждении всех этих проблем Плутарх привлекает суждения самых различных философских и музыкальных авторитетов античной древности. Исторические сведения о музыке он, по его словам, черпает из недошедших до нас трактатов: «Перечня знаменитых музыкантов» Гераклида Понтийского и исторического трактата Главка из Регия. Вопрос о происхождении музыки был одним из главных вопросов античных трактатов о музыке. В этом проявлялось присущее древним грекам глубокое чувство истории. Но довольно часто эти представления не выходили ещё за пределы мифологического понимания времени, истории. Поэтому античная история музыки строится, как правило, на основе мифологических и полулегендарных имён⁶⁴.

Плутарх в этом отношении не представляет исключения. Он ссылается на легендарных изобретателей музыки - Олимпа, Амфтона, Лина, Демодока. Легендарный характер носят и его сведения об изобретении и употреблении старинных ладов и ритмов.

Современная автору музыка квалифицируется как «расхлябанная и пустенькая» и он восхваляется Платоном с его критикой всех прочих ладов, кроме строгого дорийского. Плутарх как и его предшественники подчеркивает воспитательное значение музыки, противясь застою, он указывает ряд примеров разумного и полезного прогресса в музыке, когда нововведения делались «с сохранением серьезного характера и пристойности». Дается много разного рода педагогических советов. Музыка, по Плутарху, должна восприниматься не столько слухом, сколько умом, и главнейшим авторитетом здесь выставляется древний Пифагор. Все это не исключает и трактовки Плутархом музыки, на манер Гомера, как украшения пиров. В другом своем сочинении, в «Застольных беседах» (*Quaestiones convivales*) (Ibid.VII. 5),

⁶⁴Плутарх. О музыке / Рус.пер. Н. Томасова, прим. и коммент. Е. М. Браудо. П., 1922. С. 46.

Плутарх обсуждает вопрос о восторженных состояниях, которые создает в человеке музыка. Из беседы изображенных здесь лиц видно, что Плутарх прекрасно понимал музыкальную эстетику, как безудержную и не знающую никаких пределов восторженность музыкальных переживаний, так и возможность регулировать подобного рода состояния.

В «Застольных беседах» Плутарх развивает более самостоятельный взгляд на музыку, где очевидно в подражание Аристоксену, говорит о музыке как средстве украшения на пирах и способе смягчить и уравновесить возбуждающее действие вина. В «Застольных беседах» обсуждается вопрос о том, насколько можно принимать экстатическую музыку. Один из участников беседы Каллистрат выступает в защиту чувственной музыки, обосновывая свою мысль тем, что этот род музыки допускается на стадионы и театры, ибо «смотреть и слушать что-нибудь вместе со многими и приятнее и достойнее, потому что как можно больше людей мы берём в свидетели, конечно уж, не нашей неводержанности и избалованности, а нашего достойного и утонченного времяпрепровождения»⁶⁵.

Каллистрат, таким образом, обосновывает гедонистический взгляд на музыку, утверждая, что «ни одно из этих удовольствий не является тайным, не нуждается ни в темноте, ни в ограждающих стенах». С этим мнением спорит Ламприй, который, выражая мысль Плутарха, говорит о необходимости умеренности и воздержания от слишком чувственной музыки.

В конечном итоге в эклектическом по стилю и духу мировоззрении Плутарха взяло верх пифагорейско-платоническое представление о музыке. Об этом свидетельствует более позднее сочинение Плутарха «О происхождении мировой души» (*De anima eprocreationein Timaeo*) по «Тимею» Платона (*Ibid.* XIII).

Итог, к которому приходит Плутарх, весьма симптоматичен. Он отражает общую эволюцию эллинистической теории музыки, которая привела

⁶⁵ Античная музыкальная эстетика... С. 79.

в конце концов к грандиозным космическим интерпретациям музыкальной гармонии в духе неоплатонического символизма.

В I-II веках н.э. всё ещё шли споры вокруг проблемы эпоса, причем Плутарх, Клеонид и Птолемей настаивали на высоких этических свойствах и возможностях музыки, а последователи Демокрита и Эпикура горячо полемизировали с ними. Так, Филодем из Годары в полемике со стоиками, пифагорейцами и перипатетиками совершенно отрицал способность музыки воздействовать на душу человека, считая, что ритм и мелодия имеют чисто формальную природу и сами по себе безразличны к любому содержанию. Вся же чудодейственная сила музыки, которую ей приписывали, объясняется, по мнению Филодема, только значением и смыслом словесного текста, вместе с которым она звучала. В остальном она так же мало связана с духовной жизнью человека, как, например, кулинария⁶⁶.

На стыке веков не меньшее значение имели работы уже древнеримского философа Тита Лукреция Кара, отраженные в философской поэме «О природе вещей». Тит Лукреций Кар является приверженцем Эпикура, следовательно он отрицает, всякое необыкновенное значение музыки, считает, что музыка никакого особого воздействия ни на человека, ни уж тем более, на человеческую душу не имеет (Lucr. De Rer.Nat. II 646-651).

Тит Лукреций Кар предпринял смелую и плодотворную попытку исследовать, с точки зрения эпикурейской философии, природу музыкального звука и объяснить происхождение музыки повседневными нуждами людей⁶⁷.

Не только Тит Лукреций Кар относится к музыке весьма посредственно, по мнению писателя-скептика Секста Эмпирика (ок. 200 – 250 гг.), музыка не способна выражать ни мысли, ни настроения, поэтому она не может не только воспитать человека, но и чему-либо его научить. Музыка лишь способна отвлечь на время от скорби и забот, но и в этом отношении не более эффективна, чем вино и сон⁶⁸.

⁶⁶Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 129.

⁶⁷Тит Лукреций Кар. Указ. соч. С. 383.

⁶⁸Walter D. C. Men and Music in Western Culture. New York., P. 94.

О музыке пишет древнеримский философ Марциан Капелла (ок. 360 – ок. 428), о чьих трудах мнения исследователей очень неоднозначны, но, тем не менее, его работы имели отклик в средневековых произведениях, посвященных музыке, этот источник является для нас прекрасным образцом переходного периода в истории. Стоит отметить, что произведение «О бракосочетании Филологии и Меркурия (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*)» написано в форме романа, представляющее собой энциклопедию о семи свободных искусствах. На первый план выставляются любовные отношения, любовь Меркурия к прекрасной деве Филологии. Исходя из содержания результатом их любви является брак, и не вдаваясь в перипетии сюжетных линий. Пред нами предстает сама суть произведения, Филологии дарят семь прекрасных служанок, за которыми и стоят семь свободных искусств. В числе тех искусств есть и гармония, относящаяся к математическим наукам⁶⁹.

Книга «О музыке» (*De musica*) состоит из двух частей, первая содержит традиционное введение, которое перечисляет примеры сверхъестественных и мистических сил музыки. Главной задачей гармонии Марциан Капелла считает изучение влияния музыки на все живое и не живое. В музыке изучаются мелос (тоны, аккорды, лады, деления в связи с исполнением, композицией и структурным постижением) и ритм (время, стопа, и типы ритма). Таким образом, логично определить содержание данной книги как теоретико-музыкальное⁷⁰.

Во многих работах и суждениях о музыке, относящихся к этой эпохе, как бы подводятся итоги всему сделанному в этой области, происходит систематизация накопленного материала, сводятся по возможности к единству знания о предмете – отчасти в целях просветительных.

Особый интерес представляют философские трактаты Аниция Манглия Северина Боэция, ведь именно его произведения высоко были оценены и взяты во внимание средневековыми философами. Большое значение имели

⁶⁹ Martianus Capella. Seven liberal arts. / Tr. and notes by W. H. Stahl, R. Jonson, E. L. Burge. In 2 vol. N.-Y.-L., 1971—1977. С. 53.

⁷⁰ Античная музыкальная эстетика... С. 94.

«Наставления к музыке» (*De institutione musica*) в пяти томах, которые в значительной степени представляют собой латинскую адаптацию, а иногда — дословное изложение работ некоторых грекоязычных авторов. «Наставление в музыке» — компилированное изложение мнений различных авторов, прежде всего александрийского астронома и математика Птолемея и уже упоминавшегося Никомаха. Произведения Боэция высоко ценились и неоднократно цитировались средневековыми философами. Боэций делит музыку на мировую, человеческую и инструментальную, что становится традиционным для всей средневековой литературы, так или иначе касающейся музыки. Но, все же стоит отметить, Боэций не был оригинальным мыслителем, его большая заслуга заключается в том, что он систематизировал позднеантичные музыкальные теории.

В своем произведении Боэций характеризует роль и задачу теории музыки, повторяя суждения античных философов о нравственном значении музыки, Боэций характеризует различные типы музыкальной экспрессии⁷¹.

Как было указано выше, особое значение приписывалось музыке в деле врачевания. Боэций так же поддерживает эти суждения. В своих «Наставлениях к музыке» он иллюстрирует данные суждения примером, приписывая музыке избавление жителей острова Лесбос от тяжелых болезней, или избавление Исмением Фиванским многих людей от подагрических болей. Музыка по его словам лечила от бессонницы, от излишней озабоченности бытовыми трудностями⁷².

Боэций не отрицает, а поддерживает суждение, что музыка влияет и на эмоциональное состояние человека, и в моменты излишней злобы и агрессии умиряет человека.

Особо интересно то, что философ подчеркивает, что в давние времена музыка была «скромна и стыдлива», когда для ее исполнения использовались более простые инструменты, и как только ее стали делать разнообразной и

⁷¹Боэций. Основы музыки/ Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. М., 2012. С. 317.

⁷²Там же С. 39.

усложнять, то она потеряла все свою чистоту и добродетель, погрязнув в пороке.

Выделив три типа музыки, философ дает им определения, так мировая музыка – это то, что мы видим в небе или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года, человеческая музыка – это то, что понимает всякий, углубляясь в самого себя. И инструментальная музыка – это музыка возникающая путем использования различных инструментов⁷³.

Понятие о пропорциях усваивается Боэцием от античности, которая поверила их практикой, так что его теоретические положения не были какими-то отвлеченными выдумками⁷⁴.

Его позиция – это скорее позиция чуткого интеллектуала, жизнь которого пришлось на период глубокого исторического кризиса; интеллектуала, ставшего свидетелем крушения ценностей, которые казались ему непреложными.

На принципе пропорции основывается и восприятие музыки слушателем: человеку свойственно противиться противоречивому музыкальному строю и увлеченно вслушиваться в музыку гармоничную для него. Речь идет о факте, который широко засвидетельствован психологией музыки: различные музыкальные лады по-разному воздействуют на психологию индивида; существуют ритмы резкие и ритмы умеренные, ритмы, годные для того, чтобы вселять в юношей мужество, и, напротив, ритмы нежные и сладострастные. Боэций напоминает точку зрения спартанцев, согласно которой над душами людей можно властвовать с помощью музыки. Все эти явления Боэций объясняет с точки зрения принципа пропорций: душа и тело человека подчинены тем же законам, которые управляют музыкальными явлениями, и те же пропорции обнаруживаются в гармонии космоса, так что микро – и макрокосм связаны единым узлом, единым модулем, одновременно и математическим и эстетическим. Человек создан в

⁷³Боэций. Указ. соч. С. 26.

⁷⁴Античная музыкальная эстетика... С. 112.

соответствии с мировыми пропорциями и потому получает удовлетворение от любых проявлений подобной согласованности: (сходство приятно, различие же ненавистно и враждебно⁷⁵.

Классическая древность пала на глазах этого последнего гуманиста – в варварскую эпоху, в которую он живет, словесность пришла в почти полный упадок, а европейский кризис достиг одной из самых трагических вершин⁷⁶.

Еще одним звеном, связующим средневековья и античности, являются труды Флавия Магна Аврелия Кассиодора. Кассиодор является современником Боэция, но все же их труды значительно отличаются друг от друга, каждый из них выделяет особенности в музыке самостоятельно. Его перу принадлежит энциклопедическое по своему характеру произведение «Наставления в науках божественных и светских» (*Institutiones divinarum et saecularium litterarum*), где представлены сведения по риторике, геометрии, арифметике и музыке. Примечательно то, что произведения Кассиодора от произведений Боэция отличаются христианской окраской. Кроме множества ссылок на античных мыслителей, с чьими утверждениями он, к слову, согласен, он кроме этого иллюстрирует свои представления библейскими текстами, со ссылками на творца. Кассиодор характеризует и относительно новые формы появившиеся в музыке, неразрывно связанные с христианством, это псалом и песня. Заметно, что на Кассиодора ощутимое влияние оказало неопифагорейство, чувствуется склонность к мистике чисел, к числовому определению гармонии. Кассиодор делит музыку на гармонику – это музыкальная наука, которая в звуках различает высокий и низкий, ритмику – это то, что изыскивает в соединении слов хорошие и плохие созвучия и метрику – она изучает меры различных метров самым вероятным образом, например, героический, ямбический, элегический и прочие, что в дальнейшем также использовалось средневековыми авторами. Кассиодор определяет музыку как науку о правильной модуляции. «Так небо и земля, и все, что

⁷⁵Боэций. Указ. соч. С. 91.

⁷⁶Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 264.

движется в небесной выси, не обходятся без музыки, по свидетельству Пифагора, который говорит, что мир создан с помощью музыки и ею может управляться». Кассиодор дает музыке определение – это дисциплина или наука, которая выражается в числах, которые каким-то образом содержатся в звуках: двойном, тройном, состоящем из четырех частей и прочих, выражающихся каким-либо образом⁷⁷.

Кассиодор указывает, что вся музыка связана с религией, и сам псалтырь получил название от внешнего вида музыкального инструмента, потому что в нем содержится сладостная и приятная мелодия небесной музыки.

Таким образом, римская музыкальная теория представляет собой работы эклектического характера, включающие платоно-аристотелевскую философию музыкального искусства. Работы римских философов систематизируют ранее существовавшие научные знания в единое целое, что служит отправной точкой для дальнейших исследований в области музыки в период Средневековья. Во многом древнеримская философия идеализирует прошлое, и указывает современникам на период упадка в музыкальном искусстве.

Выводы по первой главе:

1) Музыка будоражила умы и сердца людей с давних времен, представляя для них особую ценность. Из многообразия источников становится ясно, что она имела важное значение в жизни общества.

2) Музыка, по мнению эллинистических философов, и в дальнейшем древнеримских, представляет собой не только эстетическую составляющую, она имеет множество других функций: выступает как средство от болезней, как средство для регулирования эмоциональных вспышек характера человека, и, безусловно, как средство воспитания, способное привить любовь к искусству и красоте.

3) Авторы отмечают упадок и разложение морали в период древнеримской империи, что существенно отражается и в сфере музыкального

⁷⁷Кассиодор. О музыке / Рус.пер. Иванов–Борецкий М., 1966. С. 82.

искусства, приобретающего, по их мнению, налет простонародности в ущерб рафинированности.

4) Древнеримские философы, в основном не вносят изменений в философские мысли древних, а лишь систематизируют их, принося элемент влияния христианства на музыкальное искусство.

ГЛАВА II. ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО РИМА

2.1. Влияние эллинистических традиций на становление и развитие музыкального искусства Древнего Рима

Преыдущая глава в полной мере дала нам убедиться в том, что музыкальное искусство весьма волновало древних философов, о музыке писали очень много⁷⁸.

Безусловно, для всего общества в целом, жизнь без музыкального искусства была невозможна. Весь жизненный цикл человека непрерывно сопровождался музыкой, люди рождались с ней, росли, воспитывались, переживали моменты радости, и умирали. Вся их деятельность, так или иначе, была связана с ней. Кроме этого, одним из свойств музыкальной культуры в период античности, являлось единение с другими искусствами - на раннем этапе, и синтез с ними – в эпоху расцвета. Музыка находилась в неразрывной связи с поэзией и танцем, была неременной ученицей популярных в то время трагедий⁷⁹.

Поставив перед собой цель, изучить специфику древнеримской музыки, мы не можем обойти стороной ее важную составляющую – влияние на ее становление эллинистической традиции.

Давая краткую характеристику музыкальному искусству Древней Греции следует выявить некоторые особенности, а именно: сосуществование мелодии со словом, сложно представить себе какую либо древнегреческую музыку без слов, по больше части словесная часть песен и дошла до нас, к сожалению без записи мелодии; еще одной особенностью является тесная связь музыкального искусства с театром; музыкальное сопровождение множества празднеств, мероприятий, соревнований и игр. Стоит также отметить, что музыка Древней Греции была очень многогранна и интересна,

⁷⁸Ливанова Т. Указ. соч. С. 27.

⁷⁹Грубер Р.И. Музыкальная культура... С. 24.

существенное влияние на нее оказывала восточная культура, находившаяся в географической близости с Древней Грецией.

Кроме древнегреческого влияния, на раннем этапе развития древнеримского государства, значимое место в формировании культуры Древнего Рима, занимает культура этрусков.

В Риме складываются характерные музыкально-поэтические жанры, связанные с бытом: песни триумфальные (победные), свадебные, застольные, поминальные, сопровождавшиеся игрой на тибии⁸⁰.

Герцман в своей книге «Музыка Древней Греции и Рима» описывает историю. Римляне переживали страшное время, и спалась от страшной напасти – чумы. Решив задобрить богов, развеселив их, но в силу своего дилетантского владения искусством театра и музыки, помощи просили у более искусных этрусков⁸¹.

Вероятнее всего ранняя музыкальная культура древних римлян отличалась большей самобытностью. Но, музыкальное искусство сложившееся в Древней Греции пришло в древнеримский мир, плотно там закрепилось, получив интенсивное развитие. Влияние древнегреческой культуры на древнеримскую столь велико, что становится очень сложным выделить признаки характерные для музыки Древнего Рима⁸².

Римляне, завоевав Грецию, находились под сильным влиянием греческой культуры, науки и философии. Греческий язык распространился повсеместно, став языком науки и литературы, на нем общались все образованные люди – и греки, и не греки (затем его вытеснила латынь). А крупные греческие города, например Афины, стали финансовыми и административными центрами Римской империи. Греческие образцы отчасти заслонили постепенно перед римлянами ценность их местного искусства. Со

⁸⁰Грубер Р. История музыкальной...С. 317.

⁸¹Герцман Е.В. Музыка Древней... С.235.

⁸²Герцман Е.В. Византийское музыкальное мышление. Л., 1988. С. 148.

II в. до н.э., когда римские завоеватели покорили Грецию, почти все греческие музыкальные инструменты были ассимилированы и сохранены в Риме⁸³.

Тенденции в греческом искусстве, которые были характерны для эпохи эллинизма, были не только восприняты в Риме, но получили интенсивное развитие. Не маловажной причиной этому явлению являлось участие в музыкальной жизни эпохи Римской империи известных греческих музыкантов – Анаксенора, Тигелия, Менекрата, Месомеда, Терпния, Диодора, которые переносили эллинистические традиции на римскую музыкальную почву (Paus.V. 15, 6-8). Не редким являлось привлечение на службу богатым слоям общества обедневших, завоеванных греков, греки приезжали как творцы искусства. Данный факт говорит о том, как ценился талант греческих творцов. Но, не смотря на все это, римляне во многом упростили то, что было создано в Древней Греции. Пожалуй, данное явление связано с их особенностью видеть в искусстве и культуре практическую пользу, относиться к нему как к военным трофеям, доставшимся древнеримской цивилизации в ходе многочисленных завоевательных походов (Cic. De republ. II.42, 69). В целом можно сказать, что местные художественные истоки и ранние греческие влияния почти сливаются – так трудно различить самостоятельный путь древнеримского музыкального искусства.

Характерным явлением древнегреческой художественной жизни, как и в дальнейшем в Древнем Риме, была неразрывная связь музыки с поэзией (отсюда – лирика), музыка и танец – неперенные участники трагедии.

Цицерон (Cic.Orat.155, 83) пишет, что если отнять от стиха мелодию, то останется одна «голая проза». И это действительно так, ведь вся античная поэзия была метрической и основывалась на различном сочетании долгих и кратких слогов. Естественно, существенно отличаясь от современной поэзии, где существует определенное понятие у слова «рифма», она действительно выглядело «голой», потерявшей эмоционально-звуковое сопровождение. Поэзия не только сопровождалась музыкой, что примечательно, она и

⁸³Зубарева Л.А. История развития музыки: Учеб. пособие. Белгород., 2000. С. 24.

танцевалась, без пляски она была так же нема, как и без музыки. Такое единение поэзии, музыки и танца требовало не только особых условий их создания, но и особых условий их существования⁸⁴.

Как и в Греции, в Риме также широкое распространение получило пение поэтических произведений Горация, Вергилия, Овидия. Однако это уже не было делом самого поэта, как это происходило в Греции. Оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия пелись с танцами в театре в сопровождении струнных щипковых инструментов кифар, авлоса (тибии), лир, тригонов (треугольная арфа)⁸⁵. пышность и профессиональная выучка торжествовали в исполнении стихов. В цирках и театрах выступали громадные хоры и оркестры. Богатые римляне содержали свои капеллы.

Безусловно, большое значение для музыки Древней Греции, а позднее и для древнего Рима имела религиозная музыка. Любое общественно-значимое мероприятия такой музыкой сопровождалось, следовательно, в таком действе принимали участие самые разнообразные слои населения. Важные для государства события сопровождала религиозная музыка, связывая воспоминания людей с победами и поражениями, радостью и скорбью. Любое дело римлянина должно было сопровождаться одобрением богов. Для того чтобы заполучить одобрение и покровительство следовало принести божеству жертву в виде танца и песни, все это сопровождая персональными благодарностями и мольбами покровительствующему божеству. Если же древним предстояла охота, то тут следовало произвести еще больше действий, например, инсценировать сам процесс.

Таким образом, данный религиозный обряд был представлен целым театральным представлением. Получается, что первоначально и в дальнейшем вся творческая инициатива, художественная наполненность была направлена на получение практического результата, где были задействованы три ручья,

⁸⁴Герцман Е.В. Музыка Древней... С.122.

⁸⁵Лосев А.Ф. Эллинистически-римская... С. 191.

впадающие в одну реку: танец, песнь, музыка впадали в единую художественную культуру.

Музыка в Древней Греции переживает длительное становление, подкрепленное основательным базисом в виде теоретико-музыкальных произведений античных философов. Музыка берет начало от простейших древнегреческих мифов, плотно смешивается с театром и искусством в целом, и окончательно укрепившись, врывается в Древний Рим, образно говоря, сметая все на своем пути. Следует отметить и то, что в Древний Рим вместе с музыкой приходят древнегреческие музыкальные инструменты.

Таким образом, мы выяснили, что изначально в истории Рима складываются особые, местные музыкально-поэтические формы, но в дальнейшем, они плотно ассимилируются с достижениями древнегреческого музыкального искусства.

Однако римляне рано сформировали в своей культуре чувство собственной исключительности и особой миссии по отношению к другим народам. По-своему продолжая то, что уже было достигнуто в Греции, Древний Рим переосмысливает это наследие и создает как бы новый облик художественной культуры. Когда общий облик музыкальной культуры в Риме уже сложился, когда музыкальная жизнь империи приобрела специфические для нее формы, современники ощутили не только преемственность, но и значительные различия между Грецией и Римом. Многие философы и латинские музыкальные теоретики отмечали утрату глубины и изысканности образцовых спектаклей Греции (Plut.Mor. VIII. 26), перенесенных в Рим, которые в период поздней античности стали носить исключительно зрелищно-развлекательный характер. Постепенно изменяется характер музыки в драме. Хор в греческом понимании исчезает из нее. В трагедии вводятся кантики (музыкальные вставки), исполняемые голосом или тибией (древнеримский инструмент типа флейты).

В период расцвета Римской империи (II-III вв. н.э.) греческая музыкальная традиция в очень значительной мере питает науку о музыке. Хотя

в это время сами представления уже весьма отличаются от греческих образцов: так, они имеют не столько этически-воспитательный, сколько празднично-развлекательный смысл. Сольное пение в сопровождении тибии, пластическая пантомима под инструментальную музыку (ансамбль), иногда хоровые эпизоды – такова была музыка в римском театре в период кризиса III века (235-284 гг.). Совершенно изменяется сама общественная атмосфера, окружающая искусство, в далекое прошлое отходит этос – в понимании Платона и Аристотеля. Меняется весь общественный уклад в Римской империи – в сравнении с афинской демократией, а это, разумеется, самым непосредственным образом сказывается и на характере больших государственных празднеств в Риме. Широкие цирковые состязания, выступления гладиаторов, огромные концерты рассчитаны на сильнейший и часто слишком внешний зрительный или слуховой эффект. Народ более не участвует сам в празднествах, его лишь потешают ими, отвлекая от возмущений и ропота. Как бы ни были грандиозны римские зрелища, они по существу вовсе не демократичны.

2.2. Особенности римской музыкальной культуры

В период расцвета империи (I в. до н.э. – I в. н.э.) Древний Рим по-своему продолжает то, что уже было достигнуто в Греции, переосмысливает это наследие, создает как бы новый облик художественной культуры⁸⁶.

Для Римской империи периода расцвета античности (I в. до н.э. – I в. н.э.) было характерным всеобщее увлечение музыкой (вплоть до консулов и императоров). Императоры рассматривали музыкальное искусство как развлечение, приглашая музыкантов выступать при дворе, тем самым развлекая их.

⁸⁶Landels J. G. Music in Ancient Greece & Rome. London and New York., 1999. P. 81.

Римский полководец Марк Антоний и египетская царица Клеопатра проводили свой досуг под звуки авлоса кифар и хоров (Плутарх «Антоний», 56).

Император Октавиан Август (63 г. до н.э. – 14 г. н.э.) вводит в моду водяные органы – гидравлосы, которыми украшались роскошные виллы и дворцы. Для тех же, кто страдал от упадка нравов, музыка увеселений ставилась в один ряд с самыми недостойными делами человечества. Последний выдающийся историк уходящей античности Аммиан Марцеллин (IV в.) в своих «Деяниях» (Am.Marc. Res. Gest. I. 6, 18-20) с болью писал о том, как все погрузилось в праздность, и из домов, где прежде внимание было обращено к серьезным наукам, «раздаются песни и громкое бряцание струн», вместо библиотек «сооружаются гидравлические органы, огромные лиры, величиной с телегу, тибии...», как танцовщицы вместе «с их музыкантами» ценятся выше, чем кто бы то ни был.

При императоре Нероне (54-68 гг.) в Риме выступают большие и громкозвучные ансамбли, колоссальные хоры, виртуозы певцы, кифареды, авлеты. Музыкой охотно занимаются известные римлянки. Пению и игре на кифаре обучают детей в знатных семействах⁸⁷. Император Нерон вводит так называемые греческие состязания, которые именует Нерониями, где он выступал сам как певец и кифаред. Как рассказывает нам историк Тацит, стремясь прослыть великим певцом и актёром, император часто добивался присуждения ему главных призов. После выступления на этих играх, Нерон предпринимает гастрольные поездки в Неаполь (в 63 г.), а затем и в Грецию — на родину великих кифародов древности. Для него это тоже был сознательный акт самоутверждения. Ведь в представлении Нерона признание его мастерства на родине муз и Аполлона, не могло идти ни в какое сравнение с аплодисментами грубых и плохо разбирающихся в музыке римлян (Тас. Ann. XVI. 5).

⁸⁷Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1969. С. 36.

Траян (99-177 г. н.э.) организовал в подвластной Греции состязания между музыкантами, которые стали носить название Траянии.

Небезызвестный Калигула, увлекался игрой на музыкальных инструментах, но это было скорее блажь самодура, чем профессиональный интерес.

Император Тит Домициан (51-96 гг.), увлекался игрой на кифаре, также учредил игры в честь Юпитера Капитолийского, где наряду состязаниями между гимнастами проходили музыкальные конкурсы. По итогам игр Тит увенчал победителей лавровыми венками, а некоторых из них тут же казнил.

Император Адриан хвастался тем, что за его столом сидели многочисленные музыканты и певцы, щедро пьющие вино и развлекающие его гостей музыкой.

Грязный развратник Гелиогабал сам любил петь под аккомпанемент, и даже играл на музыкальных инструментах, что было весьма смешно и небрежно и отражало отношение общества к музыке, как к прикладному искусству, созданному лишь для развлечения⁸⁸.

Во многом вышеперечисленное нам указывает на то, что в Древнем Риме особая любовь была не к музыке как таковой, а к пышным празднествам, которые музыкой сопровождались. Правители не относились к музыке серьезно, как и все римское общество, интерес к ней был скорее прикладным. Плутарх (Plut. Pericl. 2, 1), отражая воззрения современного ему римского общества, писал, что преклонение перед высочайшими образцами художественного творчества у массы его соотечественников не вызывало стремления создать нечто подобное, не говоря уже о желании заняться ремеслом великих мастеров. Юноша, увидевший замечательные изваяния Зевса в Писе или Геры в Аргосе, не желал сделаться ни Фидием, ни Поликлетом, а ознакомившись с произведениями Анакреонта и Архилоха, не возгорался страстью достичь тех же вершин в поэзии. Смысл вывода Плутарха заключался в том, что если произведение и вызывает восхищение, то это еще

⁸⁸Герцман Е.В. Музыка Древней... С.254.

не означает, что его автор заслуживает подражания. Удивительным было общество, где художественный подвиг не способствовал зарождению попытки воспроизвести нечто подобное или хотя бы приближающееся к нему. Все это не означало, что искусство не находило отклика в сердцах и умах людей. Нет! Но подход к нему был нередко чисто утилитарным. Считалось достойным делом построить храм в честь какого-либо божества, иметь в своем доме скульптуры, выполненные хорошими мастерами, слушать известных поэтов и музыкантов. Такие деяния украшали жизнь⁸⁹.

Рим живет шумной и роскошной, однако, поверхностной музыкальной жизнью, которая отличается особой пестротой, разнообразием и расцветом любительства. Распространяя свою власть все шире в Европе и за ее пределами, Рим вовлекает в художественную жизнь самые различные музыкальные силы, почему она и приобретает уже некоторую пестроту. Из музыкантов, собранных отовсюду, составляются большие ансамбли – для концертов, празднеств, пиров, пантомим. Кадры профессионалов непрерывно растут, пополняемые пленными иноземцами. Знатные патриции содержат целые хоры и оркестры у себя в домах. Виртуозы певцы и кифареды пользуются огромной славой.

Профессиональные музыканты зарабатывали себе на хлеб либо в служении у господ, либо посредством участия в различных музыкальных состязаниях. Музыканты в зависимости от уровня своего профессионализма могли участвовать в пирах и празднествах, порой даже играть на похоронах.

Профессия учителя музыки и танца была почетна и популярна. В знатных семьях пению и игре на кифаре обучали детей. Некоторым музыкантам даже ставили памятники – например, кифареду Анаксенору, служившему при дворе Цезаря (102 или 100 до н.э. – 44 до н.э.)⁹⁰.

Интересен тот факт, что в Древнем Риме создаются своего рода профессиональные союзы музыкантов под названием «Общество артистов

⁸⁹Comotti G. Op. cit. P 62.

⁹⁰ЛивановаТ. Указ. соч. С. 9.

Диониса». Основной их деятельностью была организация участия членов общества в различных празднествах, ведение переговоров об оплате труда, в свою очередь от членов общества требовался профессионализм. Известно, что деятельность этих обществ была весьма продолжительной. Но, не смотря на это, многие музыканты, не входившие в него, вынуждены были зарабатывать себя на жизнь в мероприятиях куда более прозаичных⁹¹.

Теперь с музыкой, музыкантами, музыкальными инструментами часто будут связывать всеобщие оргии, пьяные попойки. Любой гостеприимный хозяин, угощая гостей яствами и вином, должен быть усладить их слух музыкой, причем зачастую эту музыку исполняли женщины, способные удовлетворить не только музыкальные запросы патрициев. Страбон в своей «Географии» (XIV. 2 26), сообщая о городе Алабанды, находившемся в Кари, рассказывает, что его жители проводят жизнь в роскоши и пьянстве, и поэтому в городе «много девиц-арфисток». Бытовало мнение, что каждый музыкант, прежде чем играть, должен был выпить бокал вина. Теперь задача музыкантов была направлена не на достижение эстетического наслаждения, а на удовлетворение капризов и запросов патрициев, что, безусловно, повлияло на духовный облик музыкантов и музыки в целом.

Увлечение музыкой в Риме начинает ограничиваться в основном её гедонистическим пониманием. Музыкой обставлялись пышные зрелища и кровавые цирковые состязания (*circenses*); создавались огромные оркестры; музыкальные инструменты – кифары, авлосы, ударные гигантских размеров призваны были удовлетворять прихоти патрицианской аудитории. Возникли концертные антрепризы, виртуозы наживали огромные состояния. Коренные песенные и инструментальные традиции растворялись в огромном наплыве передневносточных культур.

Наряду с народными традициями тематика музыкальных произведений тесно соприкасалась с событиями наиболее значимыми и важными, связанными с социальными, бытовыми и политическими проблемами,

⁹¹Герцман Е.В. Музыка Древней... С. 264.

интерес к которым возникал у народа. В Древнем Риме сформировались наиболее популярные жанры и направления музыкального искусства.

Особое место в жизни древних римлян занимала военная музыка. Как говорит Герцман: «История Рима – это история больших и малых войн»⁹². Действительно, на протяжении всей истории Древнего Рима происходили большие или малые завоевания, военные экспедиции. И, здесь стоит вспомнить эллинистических мыслителей, которые утверждали, что музыка влияет на самые глубокие струны души, музыка способна человека либо успокоить, либо заставить свирепствовать. Зная это, римляне большое внимание уделяли военной музыке, музыке в военных походах, особое место в легионах занимали музыкальные инструменты. Цицерон в своих «Письмах к родным» говорит о том, что музыка в легионах была призвана поддержать боевой дух, создать определенную настрой в конфликтной ситуации (Cic. Ad. fam. VI. 12,3). И сегодня звук трубы или медного рога способен вызвать у нас тревогу и настороженность, эти звуки ассоциируются с неким сигналом, призывом к действию. О музыкальных особенностях в армии и военных походах рассуждать очень трудно, ведь в основном, люди, запечатлевшие какие-либо сведения о музыке, были либо историками, либо писателями, и в военных походах проводили мало времени. Но, нам очевидно, что для римлян, великих и талантливых завоевателей, даже во время сражений, музыка была важна.

Особое место в жизни римского общества получил жанр имеющий название «кантик», представляющий собой заимствование либо из жанра трагедии, либо из ателланы – серия комических сценок, которые разыгрывались в традициях народного театра. Данный жанр самостоятельно выделился из трагического жанра. В основном это были песни, понравившиеся публике своей остротой и мелодичностью. Так кантики стали сопровождать не только увеселения, но и общественные мероприятия.

⁹²Герцман Е.В. Музыка Древней... С.240.

Невозможно оставить без внимания и такой жанр как триумфальные песни, пользующийся в Риме особым уважением, такой музыкой сопровождалась победоносные шествия, и представляли собой грандиозное театрализованное политическое шествие. Порой, такое шествие длилось несколько дней, все зависело от количеств завоеванных трофеев.

Свадебные процессии сопровождалась музыкой. Невеста выходила из дома, ее окружали друзья и родственники поющие свадебные песни. Молодоженов приветствовали с особыми песнями гости праздника и родственники на утро после первой брачной ночи.

Без музыкального сопровождения не оставалась и столь важная часть быденной жизни – трапеза. Такой жанр носил название «сколион мелос». Участники застолья пели песни о древних мифах и героических деяниях, особо полюбилось древним римлянам петь о самых простых человеческих истинах и слабостях.

Еще одной неотъемлемой частью жизни древних римлян было сопровождение умерших в мир иной или похороны. И эта часть жизни не обходилась без музыкального сопровождения. Музыка, звучавшая на таких мероприятиях, была наполнена истинным трагизмом и призывала не остаться равнодушным никого. Для этих целей для процессии похорон нанимали целый хор плакальщиц, которые пели и в момент погребения и во время похоронного шествия и на поминках. Не смотря на то, что это действо было не дешевым, оно все же пользовалось популярностью, а те, кто не мог позволить себе нанять хор плакальщиц нанимали одного солиста.

Не оставались без музыкального внимания и различные соревнования. Наряду со спортивными дисциплинами проходили и музыкальные состязания. Более того, музыка сопровождала такие мероприятия, своеобразные сигналы о начале соревнований, особая мелодия во время чествования победителей, все это было крайне важно, и здесь музыке придавалось поистине большое значение.

Музыкальные соревнования были обязательной частью различных народных празднеств, связанных с религиозными культами, историческими событиями, инициативами правящей элиты.

Большое место в древней музыкальной культуре Рима занимали напевы салиев (прыгунов, плясунов). На празднестве салиев исполнялся своеобразный танец игра: надев легкий панцирь и шлем, с мечом и копьем в руках, двенадцать человек под звуки труб танцевали в такт древней песне, обращенной к богам Марсу, Юпитеру, Янусу, Минерве и т. п. Кроме салиев, большой популярностью пользовались напевы «арвальских братьев» (так назывались римские коллегии жрецов). Праздники «арвальских братьев» происходили в окрестностях Рима и посвящались сбору урожая. Они выражали благодарность богам за собранный урожай, на них звучали молитвы о будущем. Тексты некоторых молитв и гимнов сохранились.

Большой популярностью пользовались шуточные песни высмеивающие кого-либо, например – высмеивающие императора Сулу, который женился в преклонном возрасте на молодой девушке. Либо наоборот песни возвышали достижения людей, так особой популярностью пользовалась песня о командующем римскими легионами Германиком. Создавались песни и на политическую тематику – например песня, посвященная усилению личной власти императора, появившаяся во времена Цезаря, являясь своеобразной реакцией на политический режим. Основой музыкальных сюжетов могли служить и самые обыкновенные случаи из жизни, например песня, посвященные юноше известному своей распущенностью.

Характерная особенность античной музыки – сосуществование с театром, по прежнему сохраняется и в Риме. В I в. н.э. в римском театре особенно стали увлекаться виртуозностью: певцы (как и танцовщики), в сущности, вытесняли драматических актеров со сцены⁹³. Организация клаци, высокие гонорары исполнителям, нездоровое их соперничество – всё это было уже крайне далеко от общественного пафоса греческого трагического театра,

⁹³Ливанова Т. Указ. соч. С. 28.

от почетной обязанности в организации хора, от прославленных побед Эсхила и Софокла на состязаниях.

Большим успехом пользуются публичные концерты греческой классической музыки и выступления виртуозов, многие из которых были любимцами императоров, например певец Тигеллий при дворе Августа (63 г. до н.э. – 14 г. н.э.), актер-певец Апеллес – любимец Калигулы, кифареды Менкрат при Нероне и Месомед Критский при Адриане. Но данные публичные концерты имеют скорее прикладной характер и уже совсем далеки от греческого понимания музыки, все древнеримское искусство призвано публику развлекать⁹⁴.

Из вышесказанного, становится ясно, музыка всё также играет в жизни римского общества большую роль. Но чем воинственнее становилось государство, тем низменнее делались вкусы его граждан, и для позднего Рима периода упадка характерна совсем иная музыкальная культура. Уходит в небытие преклонение перед классическим искусством. На первое место выходят эффектные, часто грубые зрелища, вплоть до кровавых игр гладиаторов. Начинается увлечение громкозвучными ансамблями, состоящими по преимуществу из духовых и шумовых инструментов.

По выражению А.Ф. Лосева: «Музыки было много, слишком много, и в то же время ее не было. Не было в том возвышенном смысле, который придавала ей античная классика. Римская культура периода упадка знала, говоря современным языком, только легкую музыку»⁹⁵. В музыкальном искусстве этой огромной колониальной империи отразились ее богатство, древность культуры, художественная одаренность народа и в то же время все стремительнее надвигавшийся упадок⁹⁶.

Старая картина мира, построенная на глубоком единстве природно-космических сил, гражданской общности и личной жизни каждого, на которой

⁹⁴ Franklin J. L. J. Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troupe // American Journal of Philology. №1., 1987. P 18.

⁹⁵ Лосев А.Ф. Эллинистически-римская... С. 28.

⁹⁶ Ulrich H. Paul P. A History of Music and Musical Style. NewYork., 1963. P. 216.

держалась греческая музыка, рушилась на глазах и уступала место совершенно другой. «Развлечение стало единственным богом огромного большинства коренного населения Рима. Этому богу должна была поклоняться и музыка, если не хотела умереть с голоду»⁹⁷. В это время исполнение песен, танцы или игра на флейте оплачивались уже невысоко и стояли для римлянина в одном ряду с фокусами и дурачеством. Положение льстеца стало пределом карьеры для музыканта. Угождение капризам знати и толпы невозможно совместить со старым поклонением природе. Именно в готовности идти на любые нарушения законов природы и проявлялась мера услужливости музыканта. Так, в музыке утверждается стремление к неестественному, а вместе с ним растет равнодушие и даже высокомерие к музыке природы. Мужчины, готовые петь не только женскими, но и детскими голосами, флейтисты и кифаристы, удивляющие виртуозностью игры, гигантские хоры и грандиозные оркестры, звучащие в унисон, бесчисленные танцевальные группы подхлестывали разгул толпы, рвущейся к развлечениям. В такую эпоху нетрудно было утратить веру не только в духовно-нравственную силу музыки, но и во всякое ее содержательное значение.

Упадок римской культуры длился несколько столетий, так что тяжелая болезнь музыкальной культуры начинала казаться вечным свойством самой музыки. Для этой эпохи характерен такой эпизод. На празднике в Риме перед огромной толпой народа выступали два лучших флейтиста, прибывшие «из самой Греции». Публике очень скоро надоела их музыка, и тогда она стала требовать, чтобы музыканты... подрались друг с другом⁹⁸. Жители Рима были уверены, что для того и существуют артисты, чтобы доставлять удовольствие. Музыка стала просто забавным ремеслом, не успев развиться до уровня серьезного искусства. Поэтому и рассматривалась как ремесло презренное и недостойное свободного человека.

⁹⁷ Лосев А.Ф. Эллинистически-римская... С. 35.

⁹⁸ Там же С. 30.

Нельзя, однако, отрицать и образовавшиеся на рубеже двух эпох некоторые связи между наследием античности и развитием эстетической мысли последующего времени. Вместе с тем со II века н.э., а особенно в III и IV веках, как бы в противовес господствующей художественной культуре Рима поднимается совсем иное идейное течение, представленное ранним христианством – сначала как религией обездоленных и угнетенных масс, а затем как государственной религией⁹⁹. Упадок античной культуры способствует успешному развитию христианского искусства, во многом противостоящего эстетике и музыкальной практике Рима предшествующих столетий.

Наряду с упадком античной культуры и разложением морали начинает формироваться новая картина мира, на смену язычеству приходит христианство. Эта данность влияет на отношение общества к музыке и развлечениям, на смену языческому разврату приходит христианское смирение.

С конца II в. в Риме распространяется христианское пение, которое получает особенно широкое развитие после Миланского эдикта «О веротерпимости» (313 г.). Христианская музыкальная культура распространяется вместе с христианством с Востока, из эллинистической Иудеи. Истоки раннехристианского музыкального искусства уходят к древнееврейской, синагогальной псалмодии, к старинным сирийским, коптским напевам. Имеющиеся сведения о раннехристианской музыке настолько скудны и фрагментарны, что позволяют создать о ней лишь очень общее и весьма приблизительное представление. Есть веские основания предполагать, что до того, как появились собственно христианские мелодии, при исполнении христианских гимнов употреблялись мелодические интонации, свойственные древнегреческой музыке. Нет никаких сведений об использовании за раннехристианским богослужением музыкальных

⁹⁹Машкин Н.А. Указ. соч. С. 312.

инструментов, это указывает нам на то, что Церковь на самом раннем этапе вполне сознательно отказалась от их употребления. Это было сделано по нескольким соображениям. По словам Григория Нисского, «тот, кто обучен музыке, но по телесному недостатку не имеет собственного голоса, желая показать свое мастерство, прибегает для напева к искусственным голосам — флейтам или лире — и так делает свое умение очевидным для других». В звучании же человеческого голоса «как бы смешана музыка флейты и лиры, одновременно издающих согласованный звук»¹⁰⁰. В представлении христиан, обратившихся из язычества, музыкальные инструменты были прочно связаны с языческим культом и с той культурной традицией, которую они отвергли, став христианами. Это подтверждают многочисленные упоминания у раннехристианских авторов о музыкальных инструментах как о принадлежности языческого культа и непристойных пиршеств. Авторы IV века, в том числе Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, настаивают на том, что игра на музыкальных инструментах не подобает христианам ни в домашнем быту, ни тем более в храме. Только живой человеческий голос должен звучать в храме Божию, и тело человека заменяет орган и гусли. Заменяем тимпаны духовными песнями, бесчинные крики и песни — псалмопением, театральное рукоплескание — рукоплесканием благодарственным и стройным движением рук¹⁰¹.

Прежде всего, церковная музыка должна носить сдержанный, молитвенный характер, должна быть лишена элементов развлекательности и страстности. Соответствие мелодической ткани церковного пения тому образу жизни, который Евангелие предписывает христианам, делает это пение подлинно церковным, несущим необходимый духовно-нравственный заряд. Именно поэтому все противоестественное, театральное, всякая надломленность и крикливость должны быть исключены из церковного пения. На самом раннем этапе развития христианского богослужения не

¹⁰⁰Аверинцев С. С. Григорий Нисский. Памятники византийской литературы IV–IX веков. М., 1968. С. 129.

¹⁰¹Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие. М., 1994. С. 88.

существовало специальных, профессионально подготовленных певцов и хоров. В пении участвовала вся община.

Тем не менее, раннехристианские авторы так же как римские философы, признавали важность античного философского наследия, полагаясь на него как минимум в том, что музыка влияет на человеческую душу и воспитание. Блаженный Августин был одним из тех пастырей древнехристианской Церкви, которые признавали важность и пользу церковной музыки, ее благотворное влияние на душу человека¹⁰².

Христианство постепенно распространяется на все стороны общественной жизни. И в III в. н.э. начинает противопоставлять себя языческим культам. Музыка в понимании христиан становится более сдержанной, музыкальные инструменты, шумные напевы, крики отвергаются ими.

Необходимо отметить, что мы не ставили своей целью – рассмотреть христианскую музыкальную традицию, поскольку это весьма масштабный вопрос, требующий отдельного изучения.

Таким образом, мы видим, что на смену кризиса античных порядков в том числе и в музыке приходит новая религия, способная ответить на вопросы, интересующие общество. Постепенно и в сфере искусства, в том числе и музыкального, происходят значительные перемены. Но, не смотря на это, еще очень долгое время сохраняется музыкальная самобытность древних римлян. Христианство живет в синтезе с античной культурой, наследуя и по-своему преобразуя интеллектуальные завоевания предшествующих эпох, при этом освоение существовавшей ранее философии и религиозной мысли шло в русле духовно-нравственных исканий эпохи, что придавало христианству особую привлекательность. Примером такого синтеза является трактат «О музыке» Кассиодора, рассмотренный нами выше, где переплетаются античные музыкальные воззрения с «новыми» христианскими.

¹⁰²Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М., 1979. С. 181.

Выводы по второй главе.

1. Решающее влияние на становление и развитие музыкального искусства в древнем Риме оказала эллинистическая традиция, проявившаяся наиболее ярко, менее значительный вклад в древнеримскую музыку произвели другие народы.

2. В период расцвета империи (I в. до н.э. – I в. н.э.) Древний Рим по-своему продолжает то, что уже было достигнуто в Греции, переосмысливает это наследие, создает свой облик художественной культуры. Музыка становится более «легкой», римлянам не до возвышенных музыкальных идеалов, к музыке они относятся весьма посредственно, наслаждаясь ей, но, не стараясь возвысить ее на новый уровень, музыка для римлян становится лишь развлечением.

3. Для Рима периода упадка (кризис III в.) характерна совсем иная музыкальная культура. В музыке исчезает тот возвышенный смысл, который придавала ей античная классика, уступая место вычурности и легкости, гедонической направленности.

4. В эпоху поздней Римской империи (III – V вв.) основой духовной жизни становится христианство, в музыке происходит зарождение тех разноплеменных интонационных элементов, которые составили впоследствии первичные пласты музыкальной культуры раннего средневековья, передавая, насколько это возможно, эстетическое наследие античности новой христианской культуре.

ГЛАВА III. УСТРОЙСТВО И НАЗНАЧЕНИЕ РИМСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

3.1. Струнные музыкальные инструменты

Поскольку музыка Древнего Рима развивалась, как уже указывалось, под воздействием древнегреческой культуры, ведущими музыкальными инструментами здесь, как и в Греции были струнные – лира и кифара. Поэтические произведения исполняли под аккомпанемент струнных инструментов – не случайно древнеримский поэт называл свои оды «словами, которые должны звучать со струнами»¹⁰³.

Говоря об использовавшихся в Риме музыкальных инструментах, нужно отметить, что они «происходили» из различных античных районов и поселений. Множество разнообразных культур находилось под римской гегемонией – они оказали влияние на римские привычки, обычаи и традиции.

Как указывалось ранее, в период Римской империи получили распространение почти все греческие музыкальные инструменты, перевезённые в Рим после покорения, где они были ассимилированы и сохранены со II в. до н. э.

Предпочтение отдавалось вокальной музыке и струнным музыкальным инструментам, считалось, игра на которых особым образом воспитывает и гармонизирует душу человека. О внешнем виде и конструкции этих и других музыкальных инструментах мы узнаем из описаний и дошедших до нас изображений.

По трактату Боэция «Об устройстве музыки» (Boethius. *De institutione musica* I 20) мы можем проследить эволюцию струнного инструмента, называемого им лирой¹⁰⁴.

¹⁰³Ливанова Т. Указ. соч. С. 10.

¹⁰⁴Боэций. Указ. соч. С. 94.

Лира представляет собой особый вид арфы, хотя имеет значительно более маленькие размеры. Обычно она имела от 4 до 12 струн. Её форма и величина менялись, ради звука часто жертвовали эстетичностью. Некоторые из них были достаточно маленькими – на них можно было играть во время прогулок¹⁰⁵.

Немаловажное значение для популярности лиры имела простота ее конструкции и, самое главное, доступность игры на ней. Прimitивная лира делалась из панциря черепахи, служившего для нее корпусом. Отсюда произошло распространенное в античной поэзии название лиры «хелис» (черепаха)¹⁰⁶. Такое поэтическое название лира получила из-за того, что, согласно древнегреческому мифу, она была сделана богом Гермесом из панциря черепахи (Paus. VIII. 17, 5).

Позднее корпус стал вырезаться из дерева, но в сходной вогнутой форме. Поверх вогнутой стороны натягивалась вибрирующая мембрана из воловьей шкуры. С обратной же стороны панциря, выпуклой, крепились две ручки, выточенные из дерева или рога дикого козла. Они имели немного загнутую форму. Несколько ниже верхнего окончания ручки соединялись между собой поперечной планкой, изготавливавшейся, как правило, из самшита¹⁰⁷.

Кассиодор в своем трактате «О науках и искусствах»(5, 6) выделяет «три рода музыкальных инструментов»: струнные, духовые и ударные. Струнные инструменты Кассиодор определяет как «...нити струн, натянутые по правилам искусства, которые от малейшего прикосновения плектра издают чрезвычайно приятные звуки, ласкающие слух. Сюда относятся разные виды кифар»¹⁰⁸. Т. Ливанова установила, что самыми распространенными музыкальными инструментами из струнных были лира и кифара¹⁰⁹.

В описываемый период струны были из льна или конопли, а также из кишок и сухожилий животных, они натягивались узлом на небольшую доску

¹⁰⁵Ливанова Т. Указ. соч. С.47.

¹⁰⁶Там же С. 15.

¹⁰⁷Герцман Е. В. Музыка Древней... С. 127.

¹⁰⁸Кассиодор. Указ. соч. С. 62.

¹⁰⁹Ливанова Т. Указ.соч.С.122.

– струнодержатель. На нижней части звукового корпуса струны проходили через небольшую подставку, изолировавшую вибрирующую часть струн от струнодержателя. Сами струны крепились при помощи, так называемого, коллопса. Это слово упоминается еще у Гомера (Hom.Od. XXXI, 407), где Одиссей, натягивая тетиву, готовит лук к стрельбе, как музыкант, натягивающий струны, «закрепляя гибкую баранью кишку на любом конце»¹¹⁰. Здесь подразумевается особый способ крепления струн посредством толстой шкуры с шеи быка или свиньи. Один из средневековых комментаторов «Одиссеи», митрополит Евстафий Солунский, живший в XII веке, пояснял «коллопс» как полоску кожи, отделенную от сала. Один конец каждой струны накладывался на поперечную планку инструмента и обматывался такой полоской несколько раз перекрестно¹¹¹. Все струны инструмента имели одинаковую длину, но отличались толщиной и поэтому издавали различные звуки¹¹².

Согласно описаниям некоторых античных авторов, древнейшая лира имела три или четыре струны. Например, Диодор Сицилийский (Diod. I, 10) пишет, что «Гермес изобрел лиру и создал [её] трехструнной в подражание трем временам, года» (в Древней Греции год делился на три сезона)¹¹³. Более поздние и многочисленные источники связывают широкое распространение лиры с культом Аполлона. Ее звучание современники характеризовали как «благородное», «спокойное» и «мужественное». Звук её услаждал слух и часто являлся синонимом счастья.

Ученые уже давно спорят по поводу того, как играли на античной лире? На этот вопрос единого мнения пока нет. Ясно только, что струны приводились в движение правой рукой либо пальцем, либо плектром. Но нужно помнить, что древний плектр не имеет ничего общего с легкой тонкой пластинкой, знакомой современным гитаристам. Он делался либо из тяжелого

¹¹⁰Ливанова Т. Указ.соч. С. 12.

¹¹¹Герцман Е.В. Музыка Древней... С. 128.

¹¹²Maas M. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London. 2001. P. 32.

¹¹³Герцман Е.В. Музыка Древней... С. 129.

дерева, либо даже из металла и привязывался лентой к нижней части инструмента. Аполлодор приписывает создание плектра Гермесу (Apollo. VI. 12) (в Древнем Риме – Меркурий). С помощью левой руки исполнитель прекращал вибрацию струн, когда это требовалось. Однако, судя по изображениям на античных вазах, можно предполагать, что левая рука также использовалась для бряцания по струнам. При игре на лире исполнитель (лирист) обычно сидел и держал инструмент на коленях, несколько наискось от себя.

Однако, у Павсания мы узнаем, что изобретателем лиры был Гермес, а кифары Аполлон (Paus. VIII. 17, 5). В этом утверждении есть своя логика – в таком разделении отдавалось предпочтение Аполлону как покровителю и наставнику музыкантов-профессионалов, служителей высокого искусства. Лирой пользовались в основном широкие круги любителей музыки. Она была проста в обращении, и на ней нетрудно было научиться играть.

Что же касается кифары – это своеобразная лира, но более широкая и глубокая. Поэтому она была более благозвучной. Кифара считалась инструментом профессионалов. Аристотель (Aristot. Polit. VIII. 6, 1341 a) так и называл ее «профессиональным инструментом»¹¹⁴. Конечно, кифара и лира были очень близки. Они имели почти одинаковую конструкцию, на них применяли одни и те же способы звукоизвлечения. Но кифара была значительно больше, намного длиннее и в целом более тяжелой, чем лира. И, несмотря на это, кифарист не сидел с инструментом, как лирист, а стоял. Кифара подвешивалась через плечо на кожаной ленте, называвшейся «теламон».

В Римской империи периода классицизма кифара приобрела особую популярность. В знатных семьях игре на кифаре обучали детей. Кифареду Анаксенору, служившему при дворе Цезаря поставлен памятник. Кстати, император Нерон выступал на своих состязаниях как кифаред. Кифаредом назывался поэт-лирик, сопровождающий свои стихи игрой на кифаре.

¹¹⁴Грубер Р. История музыкальной... С. 34.

Название «кифарис» (играющий на кифаре) упоминается Гомером в «Одиссее» (Hom.Od. I 153-154), когда «глашатай вкладывает прекрасный кифарис в руки Фемия», знаменитого эпического певца из Итаки¹¹⁵.

Другим струнным инструментом, известным в Римской империи была «кинира». Она всегда ассоциировалась с печальной музыкой. Слово «Κίβυροί» обозначает «траурный», а в «Словаре» Гесихия глагол «Κίβυρεῖν» толкуется как «оплакивать», «вопить»¹¹⁶.

Некоторые исследователи считают киниру инструментом азиатского происхождения и указывают на близость ее названия к еврейскому «киннору», упоминающемуся в Ветхом Завете. Однако словарь «Суда», основанный на античных источниках, связывает наименование киниры с мифическим царем Киниром из города Пафоса, располагавшегося на юго-западном побережье Кипра.

Существует два варианта мифа, посвященного царю Киниру. По одному из них, он – сын Аполлона, а по другому – царь Кинир, состязавшийся с Аполлоном в умении играть на этом струнном инструменте, и в честь инструмента назван Киниром. Согласно обеим версиям, кинирасвязана с Аполлоном. Может быть, действительно кинира и являлась инструментом Аполлона? На этот вопрос также невозможно дать точный ответ. К сожалению, никаких сведений, кроме уже приведенных, о кинире получить невозможно. В словаре «Суда» пишется: «Кинира это музыкальный инструмент или кифара», его название произошло от глагола бряцать по струнам»¹¹⁷.

Еще одним из древнегреческих струнных инструментов, пришедших в Древний Рим, был форминкс. Судя по сохранившимся изображениям (т.н. вазовая живопись), форминкс имел корпус полукруглой формы (возможно, поэтому Аристотель сравнивал форминкс с луком) с боковыми планками, соединёнными сверху поперечным брусом; струны крепились одним концом

¹¹⁵Герцман Е.В. Музыка Древней... С. 129.

¹¹⁶Там же С. 128.

¹¹⁷Герцман Е.В. Античное музыкальное... С.131.

к бруску, другим – к корпусу (инструмент такого типа известен также по арамейским, хеттским и финикийским рельефам).

Форминкс изготовлялся из дерева, слоновой кости или бронзы, что подтвердили археологические находки в Микенах и др. У Гомера форминкс связывается с культом Аполлона (Hom. II. I, 603, IX. 186; Od. XVII. 270). В литературных источниках указывается, что на форминксе аккомпанировали певцу. Вероятно, инструментом, известным под названием «лира Гермеса», и был 4-струнный форминкс. Такое предположение основывается на том, что уже в V-IV вв. до н. э. название «форминкс» вышло из употребления и было заменено названием лира и кифара¹¹⁸.

Гомер рассматривает форминкс как священный инструмент Аполлона и снабжает его самыми разнообразными эпитетами: «сверхпрекрасный», «яснозвучащий», «утонченный», «сделанный из слоновой кости» (Hom. II. IX. 186, XVIII 569, Od. VIII. 67). По мнению некоторых современных исследователей, форминкс изображен на отдельных античных расписных вазах и имеет обычно от трех до пяти струн. Однако древние писатели единодушно свидетельствуют о том, что он был семиструнным инструментом. Как мы видим, вопрос о форминксе сложен и запутан¹¹⁹.

Начиная с классического периода особую популярность из струнных щипковых инструментов, кроме кифары и лиры, приобретает тригона (треугольная арфа). В имперский период Древнего Рима арфа оставалась одним из самых распространенных и любимых инструментов. Часто ей пользовались для сопровождения пения или игры на других инструментах. Арфа в разные времена меняла свою форму и размер, но эти изменения были незначительны. Как правило, она имела форму лука, а размер менялся от небольшого, когда инструмент держали в руках, до внушительного – около одного метра. Инструмент состоял из резонансного корпуса и ряда струн, натянутых на раму треугольной формы. К корпусу присоединена плоская дека,

¹¹⁸Maas M. Op. cit. P. 74.

¹¹⁹Музыкальные инструменты мира... С. 437.

по середине которой прикрепляется тонкая и узкая рейка из твердого дерева. В рейке пробивались отверстия для крепления жильных струн. В верхней части прикрепляются колки для настройки струн. Количество струн в древние времена варьировалось от 7 до 30¹²⁰. Считалось, что красотой своего внешнего вида она превосходит всех своих соседей по оркестру. Ее изящные очертания скрывают форму треугольника.

В поздний имперский период (284-476 гг.), во время больших музыкальных представлений использовались египетская гитара, самвика и наблий (разновидность арфы)¹²¹.

По данным историков считалось, что гитара была единственным египетским щипковым музыкальным инструментом, модифицированным из арфы, имеющей лукообразную форму. В дальнейшем основные черты этих инструментов соединились и воплотились в прототипе не только современной гитары, но и вообще всех струнных инструментов. Дальнейшее совершенствование инструмента уже максимально приблизило его форму к гитарной¹²².

Учитывая обширные культурные и экономические связи между Египтом и Древним Римом, можно предположить, что в Рим этот инструмент попал из Африки. Римлянами он был модифицирован на собственный манер. Гитара из Древнего Рима была целиком изготовлена из дерева и имела маленькие акустические отверстия, проделанные в верхней деке¹²³. Подобная конструкция музыкального инструмента сохранялась вплоть до XVI века.

Самвика — это треугольный музыкальный струнный инструмент, впервые явившийся у халдеев. Имеет сходство с барбитоном — так назывался у греков струнный инструмент, схожий с лирой. Он был в употреблении у

¹²⁰Музыкальные инструменты мира... С. 43.

¹²¹ Montagu J. Origins and development of musical instruments. Lanham., 2007. P 59.

¹²²Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты Древнего мира. Музыкальная культура Древнего мира / Под. Ред. Р. Грубера. Л., 1937. С. 122.

¹²³Грубер Р. И. История музыкальной... С 312.

лириков и поэтов, изобретение этого инструмента или, правильнее, распространение его приписывается Терландеру, Алкею, также Анакреону¹²⁴.

Таким образом, мы убедились в том, что струнные инструменты появились у римлян не ранее императорской эпохи. Они были заимствованы ими частично от греков, частично у западноазиатских народов, некоторые даже от египтян, и почти все сохранили свои местные наименования. Главными из них были кифара и лира в ее различных видах. В разные периоды Римской империи были популярны также кинира, форминкс, египетская гитара, арфа и самвика.

3. 2. Духовые музыкальные инструменты

Духовые музыкальные инструменты имели широкое применение в Древнем Риме. Мы не оставили без внимания военную музыку в предыдущей главе, римские легионы использовали духовые инструменты весьма широко. Кроме этого, стоит отметить, что духовые музыкальные инструменты применялись в качестве музыкального сопровождения при проведении различных состязаний, гладиаторских боев, триумфальных шествий.

Вновь обратимся к первоисточнику. В трактате Кассиодора, духовые инструменты определяются как «...те, которые, будучи наполнены струёй воздуха, обращают ее в звук голоса. Это тибии, каламы – дудки, органы и прочие [инструменты] подобного же рода»¹²⁵. Познакомимся с этими инструментами поближе.

В Древнем Риме словом «тибия» (tibia) именовался греческий авлос. Наряду с одинарными, широкое распространение имели двойные тибии (с трубками одинаковой или разной длины). Он считается далёким предшественником современного гобоя.

¹²⁴Marcuse S. Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary / New York., 1975. P. 312.

¹²⁵Кассиодор. Указ. соч. С. 67.

Тибия существовала в нескольких разновидностях – греческий, фригийский, лидийский авлосы; была распространена в Древней Греции и странах Ближнего Востока (Шумер, Аккад, Вавилон, Иудея, Египет, Сирия). Изготавливалась в разные времена из тростника, дерева, слоновой кости, бронзы. Время возникновения тибии точно не известно. Литературные свидетельства о тибии фрагментарны. Варрон (I век до н. э.) связывает происхождение термина с этрусской культурой, что подтверждается археологическими материалами¹²⁶. Из различных иконографических источников также следует, что исполнители на тибии участвовали в музыкальном оформлении культовых церемоний – как домашних (посвященных Ларам – хранителям домашнего очага), так и государственных (главным образом при жертвоприношениях. Предположительно тибия использовалась и для музыкального сопровождения при постановках римской драмы.

Существовали различные формы и виды тибии – изогнутая, поперечная, с 2 трубками. Плиний (I век) и Апулей (II век) упоминают тибиию «запевающую» и «аккомпанирующую»¹²⁷. Очевидно, эти разновидности отличались звукорядами, диапазонами и регистрами звучания.

Получил распространение и такой музыкальный инструмент как дудка, использующаяся в Древнем Риме в военных оркестрах. Дудка – это малая флейта с узеньким каналом. Обычно она делалась из деревянной тростины или камыша и имела несколько боковых отверстий, а для вдвухания – мундштучок.¹²⁸ Дудка обладает более пронзительным и резким звучанием, чем флейта.

Одним самых популярных духовых древнеримских инструментов была флейта. Флейта была издавна известна этрускам, к которым она пришла с Востока, и они ее до такой степени усовершенствовали, что, по свидетельству Поллукса, у них был даже инструмент вроде органа, составленный из

¹²⁶Wille G. Op. cit. P. 72.

¹²⁷Закс К. Указ. соч. С. 27.

¹²⁸Музыкальный энциклопедический словарь. Указ. соч. С. 64.

бронзовых флейт, в которые воздух вдувался мехами или, при больших размерах инструмента, давлением воды¹²⁹.

У этрусков были флейты из слоновой кости, из буксового дерева (преимущественно культовые инструменты), из корня лотоса, из ослиных костей и серебра; была найдена также бронзовая этрусская флейта. Флейты были одиночные и двойные. В одиночное отверстие для вдувания воздуха находилось либо на конце трубки, либо сбоку. Разновидность флейты с загнутым концом была заимствована у фригийцев¹³⁰.

Реже встречалась фистула или сиринга (цевница) – соединение нескольких простых флейт неравной длины. В двойных флейтах стволы либо соединялись одним мундштуком, либо оставались свободными. Входящие в инструмент флейты могли быть одинаковыми (парными) или различными по форме и тону (непарными).

В непарных флейтах различали правую и левую флейты: на первой играли правой рукой, на второй – левой; тон первой был ниже тона второй, поэтому она преобладала в серьезной, торжественной музыке, а вторая в веселой; правая флейта была ведущей, а левая аккомпанирующей. Судя по изображениям на памятниках, парные флейты бывали различной длины и формы, то прямыми, то изогнутыми, и в последнем случае иногда расходились, начиная только с середины. При игре римские флейтисты, подобно греческим, накладывали себе на рот повязку с отверстиями, в которые вставляли мундштуки флейт.

От этрусков флейта перешла к римлянам, вероятно, тоже очень рано, так как уже Нумой Помпилием (753-673/672 г. до н. э.) в Риме была учреждена коллегия флейтистов¹³¹. В имперский период профессиональные древнеримские музыканты играли на двойной флейте с отверстиями.

¹²⁹Грубей Р. И. История музыкальной... С. 312.

¹³⁰Герцман Е. В. Музыкальная бозэциана... С. 217.

¹³¹Енько Т. А. Указ. соч. С 32.

У Сидония в его эпистолярных произведениях есть упоминание музыкального инструмента фистулы - римского аналога греческой сиринги (Sid.Epist. II. 2, 14). Он называет ее *fistula septiforis* (дудочка или трубочка, имеющая семь отверстий) и считает «сельским» инструментом¹³².

В Древнем Риме существовало разделение инструментов на женские и мужские по характеру исполняемой на них музыки. Медные инструменты (прямые трубы, рога, букцины, литуусы) были мужскими и использовались в основном в военном быту. В составе римских легионов были большие «оркестры» медных духовых. Военные легионы располагали мощными духовыми оркестрами; в их составе были тубы (прямые трубы), букцины (изогнутые рога) и другие металлические инструменты.

Рассмотрим эти инструменты подробнее. Труба –медный духовой музыкальный инструментальново-сопранового регистра, самый высокий по звучанию среди медных духовых¹³³. К семейству натуральных труб относится букцина– сигнальный рог древних римлян, который первоначально использовался пастухами, затем был освоен римскими легионерами¹³⁴. Тогда, видимо, букцина превратилась в металлический инструмент, корпус-трубка которого свертывался в круг огромного размера. На букцине можно было извлечь лишь ограниченное количество звуков.

В Древнем Риме натуральные трубы использовались не только в качестве сигнального инструмента, но и участвовали в официальных церемониях, торжественных шествиях, сопровождали бои гладиаторов и т.д. Об этом свидетельствуют разные источники, в частности историк Марк Юстиан Юстин писал: «Не было такого празднества или пляски, которые бы не сопровождались звуками труб и тимпанов» (тимпан – ударный

¹³²Литовченко Е.В. Повседневная жизнь римского нобилитета в позднеантичное время (по письмам Сидония, галльского аристократа V в.) // Ученые записки исторического факультета БелГУ. Выпуск 2/ Под ред. доц. К.В. Козлова. Белгород, 2010. С. 52.

¹³³Walter D.C. Op. cit. P. 126.

¹³⁴Marcuse S. Op. cit. P. 26.

музыкальный инструмент, напоминающий современный бубен или литавры)¹³⁵.

Рог, также один из древнейших духовых музыкальных инструментов, изготавливался из рога животного, а также из древесины, коры, кости, металла. Это – предшественник многих медных инструментов с так называемым коническим каналом.

Античный литуус (дословно – изогнутый посох) изначально был этрусским высокочастотным медным духовым инструментом, изогнутым на конце. Литуус использовался авгурами (члены почётной римской жреческой коллегии) как культовый инструмент в древнеримской религии для очерчивания определённого участка в небе для гаданий по полётам птиц (ауспиции)¹³⁶. Позже он использовался римлянами, как правило, в профессиональной музыке и для подачи сигналов в войске.

После завоевания Египта у римской аристократии вошли в моду водяные (гидравлические) органы – гидравлосы, которыми украшались роскошные виллы и дворцы¹³⁷. Гидравлический орган изобрели во втором веке до новой эры в Александрии. В нем воздух нагнетался не мехами, а водяным прессом. Поэтому он поступал равномернее, и звук получался лучше – ровнее и красивее.

Говоря об использовавшихся в Риме духовых музыкальных инструментах, нужно отметить, что они «происходили» из различных античных районов и поселений. Множество разнообразных культур находилось под римской гегемонией – они оказали влияние на римские привычки, музыкальные обычаи и традиции. Духовые музыкальные инструменты имели широкое применение, начиная от военных музыкальных оркестров и заканчивая повседневной игрой пастухов на фистулах.

¹³⁵Ливанова Т. Указ. соч. С. 59.

¹³⁶Там же С. 48.

¹³⁷Marcuse S. Op. cit. P. 325.

3.3. Ударные музыкальные инструменты

Ударные музыкальные инструменты приходят в Древний Рим по большей части из Средиземноморья и Азиатского Востока, и получают широкое распространение, ниже мы рассмотрим наиболее популярные из них.

Кассиодор дал ударным инструментам следующую трактовку – «это медные, серебряные или иные диски, которые от удара по твердому металлу издают приятный звон»¹³⁸. К этому следует добавить, что ударные инструменты называют группой музыкальных инструментов, звук из которых извлекается ударом или тряской (покачиванием) молоточков, колотушек, палочек и т. п. по звучащему телу (мембране, металлу, дереву и др.)

Их мелодические возможности ограничены, и «всё существо их глубокими корнями уходит в природу пляски в самом широком значений этого понятия»¹³⁹. Именно в качестве таковых, некоторые из ударных инструментов, с помощью которых можно очень четко передать ритм танца, имели применение в античное время и были широко использованы народами Средиземноморского и Азиатского Востока. Некоторыми ударными инструментами пользовались в Древнем Риме в качестве инструментов сопровождавших танцы и пляски.

К ударным древнеримским музыкальным инструментам принадлежали: скабиллу – две соединенные шарниром довольно толстые дощечки, которые подвязывали под ступню как подошву и, наступая на них, отбивали такт, а также цимбалы – то же, что наши тарелки. Кроме того, в качестве шумовых инструментов для передачи музыкального образа с помощью целого комплекса средств выразительности: звуковысотностью, ритмической организацией, ладовыми соотношениями, тембрами и т.д. использовались: кастаньеты, тамбурин или тимпан, египетский систр, введенный вместе с культом Исида, и различные инструменты из колокольчиков, в том числе бубен и погремушки из бубенчиков. Рассмотрим описание некоторых из них.

¹³⁸Кассиодор. Указ. соч. С. 72.

¹³⁹Ливанова Т. Указ. соч. С. 49.

Кастаньеты – ударный музыкальный инструмент, представляющий собой две вогнутые пластинки-ракушки, в верхних частях связанные между собой шнурком. Пластины традиционно изготавливались из твёрдой древесины¹⁴⁰. Во времена Римской Империи кастаньетами пользовались андалузские танцовщицы. Разновидностью кастаньет был систр (лат. *sistrum*) прародиной которого является Египет, где он использовался в качестве храмовой погремушки¹⁴¹. Состоял из металлической пластины в форме продолговатой подковы или скобы.

Сходность с кастаньетами имел также кроталон (*crotala*– лат., *krotalos*– греч.) – ручной ударный музыкальный инструмент, деревянный или металлический, бывший в употреблении у греков и римлян¹⁴². Применялся преимущественно при танцах. Состоял из двух железных или бронзовых частей, похожих на раковины.

Бубен имел неопределённую высоту звучания, состоял из кожаной мембраны, натянутой на деревянный обод. К некоторым разновидностям бубнов подвешены металлические звенящие колокольчики¹⁴³.

Тамбурин – род небольшого барабана. Форма тамбурина удлинённая, цилиндрическая: его высота значительно превышает диаметр¹⁴⁴. Тамбурин не только длиннее и уже обыкновенного барабана, но, в противоположность ему, имеет струны, натянутые поверх кожи, что и придаёт инструменту свойственную ему «несколько гнусавую глуховатость».

Тимпан – предшественник современных литавр. В античности тимпан – это односторонний или двухсторонний барабан с глубоким резонатором, затянутым сверху кожей, по которой ударяют кистями рук. В Древнем Риме тимпаном называли двухсторонний барабан, на нем часто играли женщины. Подобные инструменты были известны в странах Ближнего Востока (шумерам

¹⁴⁰Хоуэлл Г. Древний Рим: Иллюстрированная история / Пер. с англ. К. Савельева. М., 2006. С. 322.

¹⁴¹Wille G. Op. cit. P. 131.

¹⁴²Ливанова Т. Указ. соч. С. 47.

¹⁴³Музыкальный энциклопедический словарь... С. 36.

¹⁴⁴Там же С. 212.

и иудеям), а также племенам, населявшим Семиречье, откуда тимпан проник в греческие земли вместе с культом Диониса (распространился во Фракии) и Кибелы (во Фригии) – богини производительных сил природы. Тимпан встречается на античных изображениях менад и спутника Диониса Силена, упоминается также в трагедии Еврипида «Вакханки». Интересен тот факт, что в Древнем Риме барабаны не использовались в военных оркестрах¹⁴⁵.

На празднествах в честь Вакха звучали кимвалы. Кимвал–музыкальный инструмент, пришедший в Древний Рим с Востока, состоящий из двух металлических досок, или медных тарелок которые бьют друг о дружку. Играющий держит их в правой и левой руке, ударяя одной о другую, что и производит приятный звук¹⁴⁶.

Таким образом, использование ударных инструментов происходит в основном в области танца, для того, чтобы передать его ритм и экспрессию.

В целом, завершая экскурс в мир музыкальных инструментов имперского периода древнеримской истории, можно отметить, что типичными чертами музыкального искусства в это время были: внешняя помпезность, блеск, виртуозность, изощренность, изнеженность.

В период расцвета Римской империи особую популярность снискали струнные и духовые инструменты, позволяющие передавать утонченность и возвышенность классической музыки. Но в период позднего Рима на первое место выходят эффектные, часто грубые зрелища. Начинается увлечение громкозвучными ансамблями, состоящими не только из духовых, но по преимуществу из ударных и шумовых инструментов.

Выводы по третьей главе:

¹⁴⁵Ливанова Т. Указ. соч. С.51.

¹⁴⁶Там же С. 56.

1. Музыкальные инструменты, использовавшиеся в Риме имперского периода, происходили из различных античных районов и поселений, оказавших влияние на римскую музыкальную культуру.

2. В период Римской империи получили распространение почти все греческие музыкальные инструменты, перевезённые в Рим после покорения, где они были ассимилированы и сохранены со II в. до н. э.

3. Струнные инструменты появились у римлян не ранее имперской эпохи. Они были заимствованы ими частично от греков, частично у западноазиатских народов, от египтян, и почти все сохранили свои местные наименования.

4. В разные периоды Римской империи были популярны кифара и лира в ее различных видах, а также кинира, форминкс, египетская гитара, арфа и самвика.

5. Во время больших музыкальных представлений использовались египетская гитара, самвика и наблий (разновидность арфы). Арфа являлась одним из самых распространенных и любимых инструментов. Часто ей пользовались для сопровождения пения или игры на других инструментах. В знатных семьях игре на кифаре обучали детей.

6. Из ряда духовых музыкальных инструментов можно выделить флейту, тибии, дудки-каламы, водяные (гидравлические) органы, пандуры, медные инструменты: прямые трубы, рога, букцины, литуусы.

7. Духовые музыкальные инструменты имели широкое применение, начиная от военных музыкальных оркестров и заканчивая повседневной игрой пастухов на фистулах. Кроме этого, стоит отметить, что духовые музыкальные инструменты применялись в качестве музыкального сопровождения при проведении различных состязаний, гладиаторских боев, триумфальных шествий.

8. К ударным инструментам принадлежали: скабиллум, цимбалы, кастаньеты, тамбурин, тимпан, систр и различные инструменты из колокольчиков, в том числе бубен и погремушки из бубенчиков. Ударными

инструментами пользовались в Древнем Риме в качестве инструментов сопровождавших танцы и пляски.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключительной части настоящего исследования, основной целью которого являлось выявление специфики музыкального искусства Древнего Рима, сложившегося под влиянием эллинистических традиций (I в. до н.э. – V в. н.э.) с акцентом на общее и особенное в теории и практике античной музыки, обобщены результаты и подведены соответствующие итоги проделанной нами работы.

Выбор для исследования такой источниковой базы как произведения Пифагора, Платона, Аристотеля, Аристоксена, весьма логичен. Ведь на их рассуждениях зиждится современное понимание музыкальной науки как таковой. Кроме того, значительный вклад внесли Плутарх, Боэций и Кассиодор, завершая систематизацию наиболее популярных и получивших широкое распространение ранее существующих теоретических законов и знаний, включив в них все новое и современное. Так, например Кассиодор не отказывается от числовой гармонии, разработанной Пифагором, представляет в своих трудах ярко выражено новое видение музыкальных основ, напрямую связанное с христианством. Работы вышеперечисленных философов, особенно древнеримского периода, дают возможность средневековым музыкальным теоретикам продолжить изучение основ музыки и передать их будущим поколениям.

Изучая теоретические основы и специфику древнеримской музыки с учетом влияния эллинистических традиций нами были решены следующие задачи:

- мы изучили эллинистические теоретико-музыкальные произведения Пифагора, Платона, Аристотеля, Аристоксена и выделили основные философские мысли, оказавшие влияние на дальнейшее развитие философской мысли о музыке в период возвышения Древнего Рима;

- далее, нами были изучены исторические источники древнеримского периода, где нами было отмечено, влияние эллинистических философских

мыслей, и становление философской мысли, оказавшей значительное влияние на средневековую музыкальную эстетику;

- в дальнейшем нами были исследованы научные работы, раскрывающие различные компоненты древнеримской и эллинистической музыкальной культуры, в которых мы выделили особенности, характерные для Древнего Рима, где была сформирована самостоятельную музыкальную культуру, основными особенностями, которой было:

1. формирование римской музыкальной культуры по большей части на эллинистических основах, по меньшей части на основах, заложенных другими завоеванными народами, например этрусками;

2. исчезновение возвышенного смысла музыки, характерного для античной классики, появление в музыке вычурности и легкости, гедонистической направленности;

3. возникновение жанров и видов музыкального искусства, связанных с особенностями повседневной жизни римского общества (примером могут служить: политические шуточные песенки, военная музыка, застольные песни, религиозные гимны и т.п.);

4. синтез «умирающей» античной культуры и «зарождающейся» христианской картины мира.

При изучении источниковой базы и научных работ нами были классифицированы древнеримские музыкальные инструменты: на струнные, духовые и ударные музыкальные инструменты, по мере возможности было изучено и раскрыто их назначение и внешний вид.

В итоге мы можем отметить, что красной нитью проходят через всю римскую музыкальную культуру эллинистические музыкальные традиции, будь это музыкальные инструменты или серьезные теоретические основы, раскрывающие суть ритмики, музыкальных нот и их звучания. Эллинистическая культура действительно была решающей, и в полной мере была воспринята Древним Римом, не смотря на множество изменений, которые привнесли время и люди, музыкальные традиции, заложенные еще в

эллинистический период, по-прежнему продолжали существовать и в период древнеримского государства и в последующие эпохи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.

I. ИСТОЧНИКИ.

1. Martianus Capella: Martianus Capella. *Septem atrium liberalium* / Tr. and notes by W. H. Stahl, R. Jonson, E. L. Burge. Martianus Capella. Seven liberal arts. In 2 vol. N.-Y.-L, 1971—1977. 275 p.
2. Strabo. – Strabo. *Geography: in 8 v.* / With Eng. transl. by H.L. Jones. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press; London: William Heinemann Ltd., 1930. – V. 7. – 397 p.
3. Аммиан Марцеллин: *Ammiani Marcellini. Res Gestae* / Ed. W. Seyfart. – Leipzig, 1978. Рус. пер.: Аммиан Марцеллин. История. В 3-х тт. - Киев, 1906 - 1908. Пер. Ю. Кулаковского и А. Сонни. 317, 303, 326 с. = 946 с.; Аммиан Марцеллин. Римская история. СПб.:Алетейя,1994. 578 с. (переизд. 1996 и др. стереотипно).
4. Аристоксен: *Aristoxenus. Elementa rhythmica* / Рус. пер. и прим. Е. В. Афонасина, А.С. Афонасиной, А.И. Щетникова. Аристоксен. Элементы ритмики. СПб.: РХГА, 2015. С. 127-147.
5. Аристотель: *Aristoteles. Corpus Aristotelicum* / Рус. пер.М. Л. Гаспарова, ред. и вступ. ст. А. И. Доватура, Ф. Х. Кессиди. Аристотель. Сочинения. Т 4. М.: Мысль, 1983. 832 стр.
6. Боэций: *Boethius. Disciplinam in music.* / Рус. пер. С. Н. Лебедева. Боэций. Основы музыки. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 408 с.
7. Гомер: *Homer. Iliade* / Рус. пер. Н. И. Гнедича. Ст. и прим. А. И. Зайцева. Отв. ред. Я. М. Боровский. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 576 стр.
8. Гомер: *Homer. Odyssea* / Рус. пер. В. Вересаева. Гомер. Одиссея. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1949. 213 с.

9. Кассиодор: Cassiodorus. De musica / Рус. пер. Иванов–Борецкий. Кассиодор. О музыке. М., 1966. 167 с.
10. Марк Туллий Цицерон: Marcus Tullius Cicero. Epistulae ad familiars. Orator / Сост. и ред. М. Л. Гаспарова, С. А. Ошерова, В. М. Смирин. Вступ. ст. Г. С. Кнабе. Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М.: Худож. лит, 1975. 456 с.
11. Овидий: Ovidii Opera / Ed. G. Showerman, G. Goold. - 6 tt. – Cambr. Mass., 1977-1989. Рус. пер.: Овидий. Собрание сочинений (в 2-х тт.: Р.С. Taciti Opera / Ed. J. Delz. – Stuttgart, 1983. Рус. пер.: Тацит. Сочинения в 2-х тт. - М.: Наука, 1969 (репринт 1993). - 444, 376 с. - Пер. А. Бобовича, Я. Боровского, Г. Кнабе.
12. Платон: Plato. Republic. De Legibus. Timaios/ Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Платон. Собрание сочинений. М.: Мысль. 1990—1994. 528 с.
13. Плутарх: Plutarch / Рус. пер. Н. Томасова, прим. и коммент. Е. М. Браудо, П., 1922; то же, в кн.: Античная музыкальная эстетика, вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева, (предисл. и общ. ред. И. П. Шестакова), М. 1960. с. 255-93.
14. Тит Лукреций Кар: Titus Lucretius Carus. De Rerum Natura / Пер. с лат. Ф. Петровского, Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. - 383 с.
15. Павсаний: Pausanias. Graeciae descriptio. В 2 т. / Рус. пер. С. П. Кондратьева. Павсаний. Описание Эллады. М.: АСТ-Ладомир, 2002. Т. 1. 496 стр. Т. 2. 2002. 512 стр.
16. Аполлодор: Apollodorus Bibliotheca/ Рус. пер. комментарии и статья В. Г. Боруховича. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Литературные памятники, 1971. 215 с.

II. Исследования

1. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева, (предисл. В.П. Шестакова). М.: Музгиз, 1960. 304 с.
2. Афонасин, Е.В. Очерки истории античной музыки. Mousiketekhne /Е.В. Афонасин, А.С. Афонасина, А.И. Щетников. СПб.: РГХА, 2015. 247 с.
3. Браудо Е.М. Основы материальной культуры в музыке. М.: Новая Москва, 1924. 168 с.
4. Бычков, Ю.Н. Ладовая система Древней Греции. Лекции по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Ю.Н. Бычков. М.: МГИМ им.А.Г. Шнитке, 2001. 21 с.
5. Герцман, Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Е.В. Герцман. СПб.: Алетейя, 1995. 336 с.
6. Герцман, Е. В. Музыкальная боэциана / Е.В. Герцман. СПб.: Глаголь, 1995. 480 с.
7. Герцман, Е.В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки / Е.В. Герцман. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. 250 с.
8. Герцман, Е.В. Античное музыкальное мышление / Е.В. Герцман. Л.:Музыка, 1986. 224 с.
9. Гиббон, Э. Закат и падение Римской Империи / Эдуард Гиббон. Т.4. М.: Терра-Кн. клуб, 2008. 703 с.
10. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. С древнейших времен до конца. XVI века / Р.И. Грубер.Т.1.Ч.1. М.:Музгиз,1941. 596 с
11. Гуревич, П. С.Философия культуры: Пособие для студентов гуманитарных вузов / П.С. Гуревич. М.: АО «Аспект пресс», 1994. 314 с.
12. Енько, Т.А. Формирование относительной системы воспитания слуха / Т.А. Енько. М.: ГМПИ им. Гнессиных, 1985. 107 с.
13. Закс, К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. Музыкальная культура Древнего мира / под. ред. и вступ. статьей Р.И. Грубера. Л.: Музгиз, 1937. 320 с.

14. Зубарева, Л.А. История развития музыки: Учеб. пособие / Л.А. Зубарева. Белгород. 2000. 243 с.
15. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник / Т. Ливанова. В 2-х т. Т. 1. М.:Музыка, 1983. 696 с.
16. Лосев, А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. М.:МГУ, 1979. 415 с.
17. Лосев, А. Ф.История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Ф. Лосев. В 8-ми т. Т.4. М.: Искусство, 1975. 672 с.
18. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А.Ф. Лосев. В 8-ми т. Т.5. М.: Искусство, 1975. 412 с.
19. Майоров, Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика / Г.Г. Майоров. М.:Мысль,1979. 403с.
20. Мартынов, В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие /В. И. Мартынов. М.:Русские огни,1994. 240с.
21. Машкин, Н.А. История Древнего Рима: Учебное пособие / Н.А. Машкин; Отв. ред. А.Г. Бокщанин. М.: ОГИЗ, 1947. 679 с.
22. Музыкальные инструменты народов мира. Энциклопедия / сост. Т.В. Лихач. М.: Дельта, 2008. 408 с.
23. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
24. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / ред.-сост. И. В. Мациевский., ред. Е. В. Гиппиус. М.: Искусство, 1987. 325 с.
25. Ривкин, Б.И. Малая история искусств: Античное искусство / Б.И. Ривкин; под общ. ред. Н.А. Сидоровой. М.: Искусство,1972. 356с.
26. Розеншильд, К. История зарубежной музыки: до середины XVIII века/ К. Розеншильд. М.: Музыка, 1969. 533 с.
27. Суздальский Ю.П. На семи холмах: Очерки культуры древнего Рима / Ю.П. Суздальский, Б.П. Селецкий. М.: Просвещение, 1965. 400 с.
28. Тойнби, А. Дж. Постижение истории: Сборник. / Сост. А. П. Огурцов. М.: Прогресс, 1991. 796 с.

29. Хоуэлл, Г. Древний Рим: Иллюстрированная история / Г. Хоуэлл; Пер. с англ. К. Савельева. М.: ЭКСМО, 2006. 671с.
30. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер, М.: Наука, 1993. 592с.
31. Штаерман, Е.М. Кризисы античной культуры / Е.М. Штаерман. М.:Наука, 1975. 230 с.
32. Шульга, В. Н. Здоровье в контексте философско-исторического анализа // Философия науки. 2008. № 13.
33. Щербакова, А.И. У истоков европейской цивилизации: философские уроки из глубины веков педагогу-музыканту третьего тысячелетия / А.И. Щербакова // Педагогическое образование и наука. 2007. №2.
34. Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита // Пифагорейская гармония: исследования и тексты. — Новосибирск. 2005.С. 25-65.
35. Bohlman P. World music. Oxford, UK: Oxford University Press, 2002. 200
36. Comotti, G. Music in Greek and Roman Culture / translated by Rosaria V. Munson. Ancient Society and History. Baltimore.:The Johns Hopkins University Press., 1989, 186 p.
37. Franklin, J. L. J. Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troupe // American Journal of Philology. №1., 1987. 108 p.
38. Habinek, T. The World of Roman Song / T. Habinek. Baltimore.: Johns Hopkins University Press, 2005. 344 p
39. Handbook of music and emotion: theory, research, applications / Juslin P.N, Sloboda J.A (eds). Oxford, UK: Oxford University Press. 2011. 992 p.
40. Landels, J. G. Music in Ancient Greece & Rome / J. G. Landels. London and New York.: Routledge, 1999. 296 p.
41. Maas, M. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition / edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London.: Macmillan Publishers,2001. 709 p.
42. Maioli, W. 1991 Le origini il suono e la musica [The origins of sound and music] / W. Maioli. Milan, Italy: Jaca Book. [In Italian.] 186 p.

43. Marcuse, S. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary* / corrected edition. The Norton Library. New York.: W. W. Norton & Company. Inc, 1975. 516 p.
44. Montagu, J. *Horns and Trumpets of the World: An Illustrated Guide* // J. Montagu. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014. 256 p.
45. Montagu, J. *Origins and development of musical instruments* / J. Montagu. Lanham: Scarecrow Press, 2007. 257 p.
46. Montagu, J. *Timpani and Percussion*. New Haven, Yale University Press, 2002. 268 p.
47. Sachs, C. *Prolegomenes a une prehistoire musicale de l'Europe* // *Revue de Musicologie*. 1936, № 37. p. 22—26.
48. *The Harvard Dictionary of Music* / Ed. Randel D. M. Harvard: Belknap Press, 2003. 1008 p.
49. Ulrich H. Paul P. *A History of Music and Musical Style* / H. Ulrich, P. Paul. New York.: Harcourt Brace Jovanoich, 1963. 318 p.
50. Walter, D. C. *Men and Music in Western Culture*. / D.C. Walter. New York.: Appleton-Century-Crofts, 1969. 244p.
51. West, M. L. *Ancient Greek Music* / M.L. West. Oxford: Clarendon Press; New York.: Appleton-Century-Crofts, 1992. 244p.
52. Wille, G. *Musica Romana: Die Bedeutung der Musikim Leben der Römer* / G. Wille. Amsterdam.: P. Schippers, 1967. 265 p.